

Алла Дмитренко

ЗНАВЕЦТВО ЯК ОСНОВА АТРИБУЦІЇ ТА ЕКСПЕРТИЗИ КУЛЬТУРНИХ ЦІННОСТЕЙ



Міністерство освіти і науки України
Волинський національний університет імені Лесі Українки
Факультет історії, політології та національної безпеки
Кафедра музеєзнавства, пам'яткознавства та інформаційно-аналітичної
діяльності

Алла Дмитренко

**ЗНАВЕЦТВО ЯК ОСНОВА АТРИБУЦІЇ ТА ЕКСПЕРТИЗИ
КУЛЬТУРНИХ ЦІННОСТЕЙ**

методичні рекомендації для здобувачів вищої освіти
спеціальності В 12 Культурологія та музеєзнавство

Луцьк – 2025

УДК 069.5:7.072(072)
008:316.752]:7.072.2
Д 53

*Рекомендовано до друку науково-методичною радою
Волинського національного університету імені Лесі Українки,
протокол № від 2025 р.*

РЕЦЕНЗЕНТ :

Малеончук Г. О., кандидат історичних наук, доцент кафедри історії України та археології Волинського національного університету імені Лесі Українки

Дмитренко А. А. Знавецтво як основа атрибуції та експертизи культурних цінностей : методичні рекомендації для здобувачів вищої освіти спеціальності В 12 Культурологія та музеєзнавство. Луцьк, 2025. 75 с.

У виданні вміщено матеріали для самостійної роботи здобувачів освіти при опануванні теми «Знавецтво як основа атрибуції та експертизи». Докладно проаналізовано суть понять «знавецтво» і «знавці»; обґрунтовано передумови появи знавецтва як історичного різновиду атрибуційної діяльності та як напряму мистецтвознавства; показано особливості зародження і формування знавецтва та основні етапи його розвитку; наголошено, що у ХХ столітті знавецтво стало розділом мистецтвознавства та інших фахових дисциплін; подано типологію знавців і показано формування теоретичних основ знавецтва у працях художників, скульпторів, архітекторів, колекціонерів, музейників, істориків мистецтва ін. Окремий розділ присвячений помилковим атрибуціям і випадкам «щасливих» атрибуцій та підробкам культурних цінностей. Видання розраховане на здобувачів освіти спеціальності В 12 Культурологія та музеєзнавство й наукових працівників музеїв.

© Дмитренко А. А., 2025
© Волинський національний
університет імені Лесі Українки, 2025

ЗМІСТ

Вступ	5
1. Суть знавцтва і знавці	7
2. Початок колекціонування творів мистецтва, зародження і оформлення знавцтва у XV–XVIII століттях	18
3. Розвиток знавцтва і початок формування наукової атрибуції та експертизи у XIX столітті – у першій третині XX століття	30
4. Знавецький метод і помилкові атрибуції, підробки й випадки «щасливої» атрибуції	48
Тестові завдання для перевірки знань	57
Рекомендована література до теми	70

ВСТУП

Навчально-методичне видання містить матеріали для самостійної роботи здобувачів вищої освіти при вивченні теми «Знавецтво як основа атрибуції та експертизи культурних цінностей».

У виданні докладно проаналізовано суть понять «знавецтво» і «знавці»; обґрунтовано передумови появи знавецтва як історичного різновиду атрибуційної діяльності та як напряму мистецтвознавства; показано особливості зародження і формування знавецтва та основні етапи його розвитку. Наголошено, що у XX столітті знавецтво стало розділом мистецтвознавства та інших фахових дисциплін (палеографії, археології, етнології, фалеристики, нумізматики та ін.), в залежності від виду культурних цінностей. У методичному виданні подано типологію знавців і показано формування теоретичних основ знавецтва у працях художників, скульпторів, архітекторів, колекціонерів, музейників, істориків мистецтва ін. Показано внесок окремих знавців у формування методики дослідження культурних цінностей: Леона-Баттісти Альберті, Лоренцо Гіберті, Джорджо Вазарі, Карела ван-Мандера та багатьох інших. Особлива увага звертається на роль працівників музеїв та галерей у формуванні теоретичної бази знавецтва і, як результат, наукової атрибуції та експертизи: Абрахама Бредіуса, Арнольда Вільгельма фон Боде, Макса Фрідлендера, Карла Фолля, Корнеліса Хофстеде де Гроота.

Акцентується увага на тому, що перший знавецький опис на українських землях був створений єпископом Холмським і Белзьким, членом монашого ордену василіан, доктором богослов'я Яковом Сушею, якому належить перша атрибуція Ікони Холмської Божої Матері.

Відзначено внесок у розвиток знавецтва українських колекціонерів (Василь Тарновський, Борис і Варвара Ханенки, Василь Щавинський, Павло Потоцький та ін.), мистецтвознавців (Данило Щербаківський, Стефан Таранушенко, Микола Чорногубов), дослідників матеріальної і духовної

культури українців (Микола Сумцов і Олександр Потебня), музейників (Сергій Гіляров, Володимир Пещанський, Микола Касперович, Дмитро Горбачов, Борис Возницький) та ін.

Окремий розділ присвячений помилковим атрибуціям і випадкам «щасливих» атрибуцій та підробкам культурних цінностей.

Методичне видання містить тестові завдання для перевірки засвоєння матеріалу та список рекомендованої літератури.

1. СУТЬ ЗНАВЕЦТВА І ЗНАВЦІ

Швидкий розвиток антикварного ринку в Україні в останні десятиліття актуалізував проблеми атрибуції та експертизи творів мистецтва. Відповідно до українського законодавства, експертиза та атрибуція є обов'язковими при вивезенні, тимчасовому вивезенні і поверненні культурних цінностей. Створені компанії, які надають послуги з проведення експертизи. Державну експертизу здійснюють працівники музеїв, реставраційних майстерень, науковці. Тому дослідження різноманітних аспектів атрибуції культурних цінностей і формування атрибуції як напрямку мистецтвознавства та музейної справи, сьогодні є актуальним. Всі культурні цінності, які зберігаються в музеях, повинні стати об'єктами атрибуційного вивчення.

Історичним «попередником» атрибуції та експертизи є знавецтво. Проблеми знавецтва в останні роки піднімаються в контексті атрибуції та експертизи творів образотворчого мистецтва. Серед дослідників – Тетяна Тимченко – авторка навчального посібника «Експертиза творів образотворчого мистецтва : живопис (історія та методологія)». Питань знавецтва торкаються автори ряду статей (Дмитро Акімов, Тетяна Тимченко і Дар'я Петліна, Ірина Удріс, Олександр Федорук та ін.).

Що таке знавецтво? Енциклопедії і словники часто визначають знавецтво як розділ мистецтвознавства (*Великий енциклопедичний словник*), напрям у мистецтвознавстві кінця XIX століття (*Художня енциклопедія*); напрям у мистецтвознавстві головною метою якого є відкриття творів мистецтва й визначення їхньої цінності (*Горюх*); знавецтво – володіння практичними знаннями, необхідними для визначення достовірності мистецького твору, його авторства, часу і місця створення (*Тлумачний словник української мови*).

Т. Тимченко визначає знавецтво як *історичний різновид атрибуційної діяльності* та як *напрямок у мистецтвознавстві*, що має на меті вдосконалення

методик атрибуції. Звідси – знавець той, хто володіє знаннями про мистецтво, розвиває та вдосконалює атрибуційну діяльність [Тимченко].

Отже, під знавцем розуміють :

- 1) історичний різновид атрибуційної діяльності, тобто знавецтво є попередником наукової атрибуції;
- 2) розділ або напрям мистецтвознавства;
- 3) метод вивчення мистецтва / метод мистецтвознавства;
- 4) прообраз сучасної експертизи;
- 5) ерудицію, володіння певними знаннями, необхідними для визначення справжності художнього твору;
- 6) складову науково-дослідної роботи музею і діяльність, безпосередньо пов'язана з художнім / антикварним ринком.

Мета знавцтва – визначення цінності творів мистецтва і виявлення нових цінних творів засобами атрибуції.

Синонімами до слова «знавецтво» в українській мові можуть бути : ерудиція / ерудованість, глибокі знання, компетентність, поінформованість та ін.

З початком колекціонування в Європі з'являється група осіб, які краще за інших розуміють твори мистецтва, уміють визначити їх авторство та ін., які згодом отримали назву «знавців». Спочатку поняття «знавець» виникає в Італії. Так називали аматорів на протигагу фахівцям, для яких мистецтво було професією.

У Франції XVII століття знавцями вважали тих, хто міг робити висновки про літературний твір, а пізніше – й про твори мистецтва. Вперше поняття «знавець», у значенні того, хто знає мистецтво, з'явилося у французькій мові 1670 року. В Італії так називали аматорів на протигагу фахівцям, для яких мистецтво було професією. Цей термін прижився і в Британії, де ним називали аристократа, який повернувся з «гранд-туру» і вважав себе і знавцем художніх творів, мода на збирання яких тоді поширилася у цій країні.

У зв'язку з поняттям «знавець» з'явився і термін «знавецтво» – уміння атрибутовувати художні твори як колекційні та музейні предмети.

Із XVII століття знавецтво розвивалося як явище надзвичайної важливості в Італії і, не меншою мірою, у Франції, в якій культурна політика міністрів Людовіка XIV заохочувала колекціонування і в якій були створені академічні художні установи. З розвитком колекціонування у XVIII столітті, знавці стали відігравати більшу роль, ніж раніше в Англії та Шотландії.

Хто такі знавці? Це аж ніяк не фахівці-мистецтвознавці, а:

- високоосвічені аматори, тобто ті, хто не має спеціальної освіти;
- науковці інших галузей знань, що займались переважно атрибуцією мистецьких творів, опираючись на описово-емпіричну методологію.

Для знавців характерні:

- прекрасна зорова пам'ять – побачивши твір, він одразу ж починає шукати щось знайоме у своїй пам'яті;
- повага до історико-художнього факту : прекрасні знання сюжетів, мотивів, особливостей живописного почерку та технік певного майстра, його попередників і послідовників;
- знання базуються на ретельному вивченні багатьох творів;
- головне для знавця – моментальне схоплення суті твору, перше враження, інтуїтивна догадка;
- думку знавця часто не можна пояснити, вона стоїть поза критеріями; далі відбувається уточнення і звуження кола припущень.

Знавці мають бути добре обізнаними у тій чи іншій галузі мистецтва і головне, постійно в ній практикуватись, «набивати око». Сучасний український колекціонер-знавець писав: «Необхідно розуміти, скільки додається сил для розвитку знавецьких здібностей, оскільки крім обдарованості, тяги до «прекрасного» і професійних знань, *потрібні постійні вправи думки і очей на виставках і в музеях, не кажучи вже про читання спеціальної літератури. Важливо відвідування майстерень художників, знайомство з їхньою спадщиною, знання другорядних робіт, тобто*

несвяткові сторони творчості». Тобто, знавецтво – це постійна праця і вдосконалення своїх вмінь. Отриманий диплом аж ніяк не робить людину знавцем. Знавцеві потрібен практичний досвід. І навіть досвідчений знавець не завжди може правильно атрибутувати картину, елемент одягу, марку чи листівку.

Хто найчастіше може бути знавцем? (див Схему 1.1) Класичними знавцями, якщо так можна сказати, були *художники, скульптори* («знавці-художники», «знавці-скульптори»), *колекціонери* («знавці-колекціонери»), *зберігачі колекцій і музейні працівники* («знавці-музейники»). Пізніше до них приєдналися *історики мистецтва, мистецтвознавці, художні критики* та ін., тобто ті, що мали фахові знання з мистецтва. Але фахові знання – тільки основа, яку потрібно розвивати, щоб стати справжнім знавцем.

Знавецтво, як історичне явище, було започатковане працями *художників, скульпторів, архітекторів, ювелірів та ін, які володіли знаннями у тій чи іншій галузі* – Лоренцо Гіберті, Джорджо Вазарі та ін.

Знавцями ставали *художники*, які часто консультували колекціонерів, особливо початківців, продавали твори мистецтва і ставали експертами при з'ясуванні авторства художніх творів. До прикладу, художник Джорджо Вазарі консультував іспанського короля Філіпа IV з питань колекціонування і сам колекціонував твори мистецтва. Знавцем був художник Ян Вермер Делфтський, який торгував творами мистецтва, так як його особисті твори не користувалися попитом і не давали засобів для існування. Тому Вермер був відомий як експерт із визначення підробок італійського живопису. Знавцем був французький живописець, письменник й історик мистецтва Ежен (Огюст) Фромантен та ін.

До знавців іконопису, наприклад, можна віднести українського художника і графіка Олексу Грищенка, який одним із перших проаналізував живописні якості давньоруської ікони [Тимченко Т., 2001].

Знавецтво властиве і тим, для кого мистецтво не є основною професією – *колекціонерам*. Відомо, що важливою частиною колекціонування є

пізнавальна мотивація, яка, крім усього іншого, визначається бажанням власника переконатися в достовірності придбаного твору. При цьому залучення до роботи фахівця-знавця не є обов'язковим. Чому? Тому що твори мистецтва купувалися і тепер часто купуються безпосередньо у художників-сучасників або в їх родичів і необхідність підтвердження автентичності значної частини творів у зв'язку з цим відпадала.

Схема 1.1. Типологія знавців



Проте не всі колекції створюються за рахунок творів, придбаних у авторів. Тому, зважаючи на поширення підробок, знавців, все-таки, залучали

і продовжують залучати до формування колекцій. Сучасні українські колекціонери радять спілкуватися з митцями і знавцями (кураторами) й формуватися як колекціонер-знавець.

Починаючи з 1890-х років, роль знавців у формуванні приватних колекцій помітно зросла, що було пов'язано з розширенням інтересів власників збірок і значним зростанням кількості придбаних робіт. Високого рівня знань в методології збору фактографічного матеріалу досягли українські колекціонери кінця XIX – початку XX століття. Великі приватні музейні колекції в XIX ст. мали Василь Тарновський, Борис і Варвара Ханенки, Василь Щавинський, Павло Потоцький та ін., яких також можна зарахувати до когорти знавців мистецтва.

Василь Тарновський зібрав велику колекцію козацько-гетьманської музейної й архівної старовини, створив унікальну збірку Шевченкіани й видав альбом з фотографіями офортів Тараса Шевченка, каталог своїх музейних колекцій, альбом гетьманів. Серед постійних консультантів видатного колекціонера (Василя Тарновського молодшого) – видатні знавці вітчизняної культури Олександр Лазаревський, Василь Горленко, Микола Костомаров, перша українка-археолог Катерина Скаржинська, Дмитро Яворницький [1837 року народився Василь Тарновський].

Богдан і Варвара Ханенки збирали до своєї колекції те, що відповідало їхнім поглядам і відчуттям. Ханенки присвятили створенню колекції понад 40 років. Відень, Берлін, Париж, Мадрид, Варшава, Рим, Флоренція, навіть Харбін та, ймовірно, Каїр – далеко не повна географія пошукових подорожей подружжя та листування з провідними світовими знавцями мистецтва та аукціонними домами. Вже на початку XX століття колекція була високо поцінована в середовищі знавців і визнана кращою серед нових приватних збірок того часу. Своє враження від музею Ханенків залишив мистецтвознавець і художник Георгій Лукомський : *«за характером, а також за шедеврами музей витримує порівняння з найбільшими колекціями... Це найбільша і найцінніша художня колекція в Україні»*. У

«Спогадах» Б. Ханенко писав, що полюбив старе мистецтво назавжди і почав активно його вивчати : *«Переді мною відкрився новий світ... я безповоротно почав вивчати старовинний живопис і вирішив збирати її твори»* [Зьоменко, 2020; Ханенко, 2008].

Отже, колекціонування було не просто стимулом, а й фундаментом розвитку знавцтва в Україні. Багато відомих колекціонерів черпали свої знання, скрупульозно вивчаючи предмети власних зібрань.

Знавцями були (і є) багато співробітників музеїв, адже постійна робота з оригіналами – частина їхньої професії. Відкриття загальнодоступних художніх музеїв сприяло формуванню нового типу знавця – **знавця-музейника**. Необхідність складання каталогів великих музейних зібрань вимагала систематизації та наукової обробки колекції. Співробітники, маючи в наявності великий порівняльний матеріал, дуже швидко накопичували досвід атрибутивної роботи.

Знавцями були відомі дослідники матеріальної і духовної культури українців *Микола Сумцов* і *Олександр Потебня*.

Окремо слід сказати про священика Якова Сушу, який зробив перший атрибутивний опис Ікони Холмської Божої Матері. Він не був мистецтвознавцем, колекціонером, музейником, але був доктором богослов'я, єпископом Холмським і Белзьким і в щоденному житті стикався з творами образотворчого мистецтва релігійного змісту. Саме це й було мотивацією до пізнання ікони Холмської Богородиці. Зважаючи на професійний атрибутивний опис ікони, відносимо його до когорти знавців.

Одним з найавторитетнішим знавцем пам'яток української культури був *Данило Щербаківський*. З його іменем пов'язано заснування музейного фонду в Києві та розвиток музейної справи в Україні наприкінці XIX – на початку XX століття.

Знавцем іконопису можна назвати архітектора й реставратора *Володимира Пецанського*, який певний час працював у Національному музеї у Львові. Досліджуючи Богородчанський іконостас та аналізуючи техніку

виконання ікон, він висловив думку, що Йовом Кондзелевичем написана тільки частина ікон, а решта – помічниками. Звертає увагу й на спосіб кріплення дощок – дошки Кондзелевича скріплені не прядивом, а кінським волосом та ін. [Тимченко Т., Петліна Д.].

Знавцем можна назвати видатного українського мистецтвознавця *Стефана Таранушенка*, який досліджував особливості українського іконостасу та був відомим знавцем народної архітектури.

Сергій Гіляров – головний хранитель Музею мистецтв ВУАН, відшукавши диптих Лукаса Кранаха Старшого «Адам і Єва», докладно описав стан його збереження і дав рекомендації щодо реставрації, що, як наголошують дослідники, є прикладом комплексного підходу до вивчення живопису. Незважаючи на те, що один знаний художник наполягав, що це копія, С. Гіляров довів, що картина оригінал. До ознак, які підтверджують її оригінальність і належність до XVI століття, С. Гіляров відніс кракелюр, сліди підготовчого малюнку олівцем (ознака активної роботи художника), ґрунт кольору слонової кістки, що характерно для німецької школи цього періоду, та ін. С. Гіляров провів ще низку атрибутів західноєвропейського живопису, що підтвердили його знавецькі компетентності [Тимченко Т., Петліна Д.].

Багато для розвитку знавецького методу мистецтвознавства зробили музейний реставратор *Микола Касперович*, який описував твори мистецтва зі збірок Київських музеїв 1920–30-х років.

Мистецтвознавець *Микола Чорногубов* був співробітником музейного містечка в Києві. Акцентував увагу на тому, що не варто сліпо довіряти музейним етикеткам і на необхідності додаткової атрибуції. До прикладу, на одній з картин М. Чорногубов виявив підпис поверх лакового шару та ін. неточності, що свідчили про підробку. Упродовж 1938–41 років опублікував сім статей, остання з яких називається «За наукове обґрунтування атрибуцій» [Тимченко Т., Петліна Д.].

Вже з 1920-х років українські знавці почали співробітництво з фахівцями у галузі технічних наук, до прикладу, хіміком *Варварою Лоханько*, і проводити мікрохімічні аналізи проб творів живопису [*Тимченко Т., Петліна Д.*].

Відомим не тільки в Україні, а й в Європі знавцем є колишній науковий працівник Національного художнього музею України *Дмитро Горбачов*, який спеціалізується на українському мистецтві. Знавецькі експертизи (усні) почав робити з 1965 року. Д. Горбачов – визнаний знавець, до якого зверталися за консультацією всесвітньо відомі аукціони : MacDougall's, Sotheby's, Christie's [*Лебедєва К.*].

Знавцем скульптурної спадщини Пінзеля та творів окремих австрійських майстрів, які жили у Львові в ХІХ століття, був *Борис Возницький*. Проаналізувавши праці польських дослідників та репродукції (хоч і поганої якості) творів Пінзеля, зрозумів значущість цього непересічного майстра. Саме тому Борис Возницький розпочав масштабну акцію з порятунку його творів, що стало справою життя музейника, якому вдалося врятувати роботи Пінзеля і прославити його ім'я.

Знавцем можемо назвати багаторічну зберігачку фондів Волинського краєзнавчого музею *Наталію Пушкар*, яка ретельно досліджувала музейні предмети, публікуючи численні статті про них у наукових збірниках і періодичних виданнях. Хоч її основною темою було лесезнавство (родина Косачів), Наталію Юхимівну можна вважати знавцем і в інших сферах (фотографія, листівка та ін.).

Відомим знавцем пам'яток археології був *Дмитро Остапюк* (1914–1984) – відомий краєзнавець, вчитель історії, активіст пам'яткоохоронної справи, дослідник археологічних пам'яток, організатор музейництва на теренах. Зібрав одну з унікальних музейних колекцій, яка стала основою Любомльського краєзнавчого музею. Справу батька продовжив його син – *Олександр Остапюк* (1947–), який є багаторічним очільником Любомльського краєзнавчого музею, продовжив справу батька по збиранню

старожитностей, які поповнюють колекцію музею. Ще й 1960-х роках п. Олександр разом з батьком брали участь в археологічних експедиціях відомих вчених Ю. Кухаренка, В. Барана, В. Циглика, В. Ауліха. Олександр Дмитрович є відомим знавцем пам'яток археології та нумізматики. Цим темам присвячені і численні публікації дослідника.

Зі становленням мистецтвознавства як окремої науки знавцями стали й професійні мистецтвознавці (звісно, що не всі), мистецькі критики та ін. фахівці, добре обізнані у тій чи іншій галузі мистецтва і головне, які постійно в ній практикуються. До прикладу, знавцем насамперед волинського живопису є завідувачка Художнього музею у Луцьку – відділу Волинського краєзнавчого музею *Зоя Навроцька*.

Схема 1.2 Основні етапи формування і розвитку знавцтва



Отже, зростання колекцій, активізація мистецького життя на рубежі XIX–XX століть вимагали від нового покоління поціновувачів мистецтва швидкості реакції, наявності особливого естетичного смаку, а нерідко і

експертних якостей. Одночасно відбувалося послідовне становлення знавців-музейників, зусиллями яких було закладено основи наукової систематизації та каталогізації великих зібрань, визначені методологічні принципи майбутнього вітчизняного мистецтвознавства.

Незважаючи на те, що сьогодні основне місце серед знавців належить саме фахівцям зі спеціальною освітою, маємо й чимало знавців-аматорів, для яких ця справа є своєрідним хобі. До таких, в першу чергу, відносимо колекціонерів. У зв'язку з розвитком артринку знавецтво розвивається, а кількість знавців збільшується, адже жодна експертиза не може замінити істинного знавецтва. Кордони діяльності знавця настільки розмиті, що не завжди зрозумілі витoki й способи появи його спеціальних знань. Головне, що знавці мають *«нюх на хорошу річ»*.

Зауважимо, що знавецтво пройшло три етапи розвитку (див. Схему 1.2):

- перший етап був дуже тривалим і охоплював епохи Відродження, бароко і класицизму – початок колекціонування творів мистецтва і формування методу знавецтва;
- оформлення знавецького методу в XIX – початку / першої третини XX століття;
- у XX – початку XXI століттях знавецтво стає розділом багатьох наукових дисциплін, в залежності від того, культурні цінності яких груп досліджуються, хоча побутує думка, що знавецтво є розділом мистецтвознавства. Це так, якщо мова йде про твори образотворчого мистецтва. Якщо ж ми атрибуємо марки, ордени, монети, листівки, музичні інструменти, предмети техніки та ін., тут потрібні спеціальні знання.

Знавцями були художники, історики мистецтва, колекціонери, музейні працівники та ін. Основне, чим володіли знавці – хороші знання, досвід, інтуїція, відчуття, сформовані впродовж тривалого часу вивчення творів мистецтва. Знавецтву не вчили в університеті, знавці не мали спеціальних дипломів, вони володіли нагромадженим величезним споглядальним досвідом і знанням фактичного матеріалу.

2. ПОЧАТОК КОЛЕКЦІОНУВАННЯ ТВОРІВ МИСТЕЦТВА, ЗАРОДЖЕННЯ І ОФОРМЛЕННЯ МЕТОДУ ЗНАВЕЦТВА У XV–XVIII СТОЛІТТЯХ

Вважається, що *знавецтво*, як історичне явище, зародилось в Європі в епоху Відродження з початком колекціонування творів мистецтва. Саме в «золотий період колекціонування» (XV–XVIII століття), разом з попитом на твори мистецтва, почалось їх фальшування. Кожна хвиля популярності того чи іншого мистецького явища викликала появу підробок, а отже, з'являлась потреба у фахівцях-знавцях, які б могли розпізнати оригінал і підробку й визначити художню цінність твору мистецтва. Хоч саме *поняття «знавець»* виникає лише у XVII столітті.

Вже в епоху Давнього Риму, коли почали збирати твори грецької скульптури, з'явилась значна кількість їх підробок (мармурових копій та стилізацій зі слідами штучного старіння), які продавали як давні оригінали. Тому вже в I ст. до н. е. до Риму нерідко запрошували знавців – скульпторів-греків – для консультації щодо автентичності того чи іншого твору; згодом подібні фахівці з'явилися і в Римі [Т. Тимченко, 2017].

Потреба в експертах, які могли відрізнити автентичний живопис від підробки, з давніх часів існувала і в Китаї, адже вже у IV ст. китайські автори фіксують явище фальсифікації (штучного зістарювання паперу, облямування копій старими шовковими обрамленнями, зрізання автентичних печаток та їх перемонтування) [Т. Тимченко, 2017].

Колекціонування предметів, знайдених під час археологічних розкопок (особливо в Італії), також сприяло розвитку фальсифікації. Італійські скульптори, яким доручали реставрувати втрачені деталі давніх творів, нерідко підробляли античні скульптури і це також потребувало знавців.

Перший, відомий на сьогодні, позов подав у 1506 році видатний німецький живописець Альбрехт Дюрер, звинувативши Марка Антоніо Раймондо у тому. Що він підробив 990 його гравюр [О. Штефан].

Випадків підробок творів мистецтва зафіксовано дуже багато. До прикладу, 1520 року Папа Климент VIII, намагаючись увійти в довіру до маркграфа Гонзага (одна з найвідоміших родин в історії Італії), пообіцяв подарувати йому картину Рафаеля. Та розлучитись з таким шедевром Папа не міг і замовив копію картини, яку й подарував маркграфу, звісно ж, як оригінал [О. Штефан].

Поширення підробок і сприяло виникненню та доволі швидкому формуванню знавцтва.

Перші праці з історії і теорії мистецтва, які заклали основи його вивчення, з'являються у середині XV ст. *Саме працями історіографів було започатковане знавцтво.*

Одним з перших дослідників мистецтва був відомий італійський архітектор, музикант, письменник, мистецтвознавець, представник раннього Відродження **Леон-Баттіста Альберті** (1404–1472 рр.). Досліджував архітектурні пам'ятки античного Риму. **Альберті** теоретик мистецтва, який сформулював математичні основи вчення про перспективу, першим почав розробку теорії малюнка, поклавши в її основу закони науки і природи. Автор трактатів «Десять книг про архітектуру», «Три книги про живопис» і «Про статую». Цікаво, що розмірковуючи про живопис, Альберті мислить як архітектор, що спричинене відставанням розвитку живопису від архітектури у той період [Альберті, Леон-Баттіста].

Теоретичні проблеми розвитку мистецтва намагався розвивати **Лоренцо Гіберті** (1378–1455 рр.) – італійський ювелір, художник, скульптор, історик мистецтва, в *«Коментарях»* якого наявні перші ознаки знавцтва та атрибуційних захоплень. Здобувши величезний досвід у практичній діяльності, зайнявши одне з основних місць в художньому житті Флоренції першої половини XV століття, маючи свою майстерню, у якій працювали відомі на той час художники і скульптори, Лоренцо Гіберті починає

займатись і теоретичними проблемами мистецтва. Поштовхом до цього, очевидно, було знайомство з італійським архітектором і дослідником мистецтва Леоном-Баттістою Альберті. Зважаючи на моду на античність в тогочасному італійському суспільстві, Гіберті зацікавився античним мистецтвом, яке він з 1430-х рр. починає досліджувати і колекціонувати. Це послужило поштовхом до написання «Коментарів» – перша відома праця, що містить біографічні відомості митців епохи Відродження, що супроводжується відомостями з історії мистецтв. На думку дослідників, *історія мистецтва, як наука, народжена Лоренцо Гіберті*.

Роботу над «Коментарями» Лоренцо Гіберті розпочав біля 1445 року, маючи значний багаж знань як про античне, так і про сучасне йому середньовічне мистецтво. «Коментарі» складаються із трьох книг. Перший «Коментар» присвячений історії античного мистецтва і містить уривки з праць латинських авторів, прочитаних Гіберті. Дослідники вважають цей том невдалим. Особливо цінні відомості має другий «Коментар», який містить записи про історію італійського мистецтва. Цей том завершує докладна автобіографія Гіберті, перша відома автобіографія художника епохи Відродження, в якій автор визначає своє місце в історії мистецтва. Саме цей «Коментар» став важливим джерелом для «Життєписів» Вазарі. Третій «Коментар» Гіберті є найбільш теоретичним і важливим тим, що є одним з перших творів, пов'язаних з образотворчим мистецтвом. Саме завдяки праці Лоренцо Гіберті збережені відомості про античних та сучасних автору митців, що дає підстави вважати його одним із родоначальників знавецького методу [*Лоренцо Гіберті*].

Джорджо Вазарі (1511–1574 рр.) – італійський архітектор, художник, теоретик та історик мистецтва. Народився в сім'ї ремісника-гончара, звідси, до речі, і його прізвище («vasa» італійською – посудина). У 1563 році став засновником Флорентійської академії малюнка. Славу Вазарі принесла праця «Життєписи найславетніших живописців, скульпторів та архітекторів», що

містить відомості про митців Італії доби Відродження та епохи маньєризму і деякі їх твори. При написанні «Життєписів» автор користувався і «Коментарями» Лоренцо Гіберті.

Джорджо Вазарі багато мандрував, спілкувався з численними митцями, колекціонерами, меценатами, що дозволило зібрати матеріали для майбутньої праці. У вступі, звертаючись до «майстрів в мистецтві малюнка», Вазарі обґрунтував мету створення книги – прославити, звеличити і пошанувати митців, що викликане великою пристрасстю до всіх, хто отримує задоволення від мистецтва і вміє працювати над ним.

Перше видання видрукуване 1550 року. До створення праці долучилися і друзі Вазарі, які допомогли йому своїми зауваженнями, правками і навіть істотними добавками, тому твір вважають колективним. Після першого видання книги Джорджо Вазарі ще впродовж 18 років продовжував роботу над нею, додавши численні матеріали, зокрема, вмістив відомості про всіх флорентійських майстрів, доповнив книгу портретами художників, частину яких вважають вигадкою автора.

«Життєписи» Вазарі критикували за те, що для їх написання автор користувався переважно розповідями і спогадами свідків, легендами та переказами, практично залишивши поза увагою документальну (архівну) частину джерел. Це спричинило численні розбіжності між матеріалами книги та реальними даними. Працю Вазарі вважали неповною, відзначали велику кількість белетристики, через що тексти є менш вартісними, ніж можливості і здібності автора. Однак «Життєписи» є відображенням стану розвитку мистецтвознавства того часу. Без матеріалів, зібраних Вазарі та його друзями, історія мистецтв мала б набагато більше білих плям. Окремі дослідники роблять припущення, що *книга Вазарі – перша в історії людства мистецтвознавча праця, в якій закладені основи мистецтвознавства як науки.*

«Життєписи» Вазарі містять теоретичну частину під назвою «Вступ Мессера Джорджо Вазарі аретинського живописця до трьох мистецтв

малюнку, а саме – архітектури, живопису і скульптури». Автор подає відомості про відомі йому технології в мистецтві, наприклад, «Про те, як писати олією на дошці і полотні», «Проти те, як писати темперою, тобто на яєчному жовтку, на дошках або полотні і як це можна застосовувати на сухій стіні», «Про те, як розписують стіни, і чому така робота називається фрескою», «Про те, як об'єднувати кольори в масляному, фресковому і темперному живопису...» та ін.

Джорджо Вазарі не тільки увів до наукового обігу поняття «Ренесанс», але й першим запропонував періодизацію цієї епохи, виокремивши Проторенесанс, Раннє і Високе Відродження. Вазарі чи не першим подав докладну оповідь про Леонардо да Вінчі, користуючись оповідями людей, що були особисто знайомі з митцем. Вазарі намагався знайти певну закономірність у багатоманітності художніх явищ, які постійно змінюються.

Варто відзначити, що з «Життєписами» Вазарі був добре знайомий і Тарас Шевченко, який згадував працю у повісті «Художник» як правдивий документ епохи, високо оцінив її у «Щоденнику» (1857 р.) і заодно висловив жаль з приводу відсутності її перекладу [*Літописець епохи Відродження*].

Значний внесок у розвиток знавцтва зробив голландський художник та історик мистецтва, виходець з дворянського роду **Карел ван Мандер** (1548–1606 рр.). Мандер відомий як автор книги «Життєписи античних, італійських, німецьких і голландських художників XV–XVI століть», що вийшла 1604 року. Саме тому його часто називають «північний Вазарі». Працюючи переважно як живописець, Мандер, який від народження мав письменницький хист, писав вірші, історичні п'єси та есе. Після подорожей по Італії та знайомства з працею Вазарі «Життєписи», Карел ван Мандер вирішив поєднати живопис та літературу в одному творі – так виник задум книги про художників, яку автор присвятив художній молоді, маючи намір

познайомити її з творчістю видатних майстрів художнього минулого та сучасності.

На відміну від Вазарі, Мандер не ставив за мету проаналізувати художній процес чи з'ясувати певні закономірності його розвитку. Будучи емпіриком, він прагнув подати конкретні біографічні відомості про художників, розповісти про долю їх творів, місця знаходження і стан збережених робіт. Зважаючи на те, що книга призначалась молоді, Мандер піднімає і «моральні» теми, говорячи про шкідливість алкоголю та ін.

Книга Мандера містить відомості про життя і творчість понад ста майстрів в основному голландської і частково німецької шкіл XV–XVI століття, а також життєписи античних та італійських художників. Пишучи про живописців, Карел ван Мандер подавав відомості про їх учителів, учнів, оточення, майстрів, які працювали в тому ж місті. Наприклад, він пише:

– *«В Харлемі живе ще один молодий чоловік на ймення Арт Ян Дрейвест, який добре уміє писати пейзажі і маленькі фігури; але займається мистецтвом тільки заради задоволення»;*

– *«В Алкмарі я знаю хорошого живописця Тоніса Аріанса і, крім того, якогось Нікласа ван дер Хека із роду Мартіна Хемскерка. Він учень Яна Нагела і дуже добрий живописець, особливо пейзажист» [Карел ван Мандер].*

Цінними є нариси про художників, з якими автор був особисто знайомий. Працю Мандера часто називають компілятивною, так як містить перекази, легенди, розповіді та не завжди достовірні факти. Однак завдяки вміщеним даним, книга Мандера є важливим джерелом, особливо з історії північного мистецтва.

Як бачимо, знавецтво було започатковане у XV–XVI століттях італійськими теоретиками мистецтва, праці яких стали базою для подальших пошуків у цій галузі. У XVII столітті, твори мистецтва

починають сприйматись як товар або спосіб вигідного вкладення капіталів. Поширення колекціонування вимагало все більшої кількості знавців. В цей час і виникає поняття «знавець». Збереглися згадки про збирання експертних комісій та проведення експертиз у Голландії. До таких комісій входили художники, антиквари та нотаріус, який письмово потверджував письмовий сертифікат. До прикладу, до складу комісії, яка засідала 16 вересня 1653 року, входив торговець творами мистецтва два аматори – знавці живопису, шість художників і нотаріус. Пізніше підійшов Рембрандт, який оголосив, що він досліджував картину, яка продається, і підтримує комісію:

«Сьогодні, 16 вересня 1653 року, з'явилися у мене... шановний Хендрік ван Ейленбюрх, торговець витворами мистецтва, 66 років, Мартін Кретцер, 56 років, і Лодвейк ван Людик, 46 років, обидва любителі та досвідчені знавці живопису, а також Бартоломеус Брен 55 років, Бартоломеус ван дер Хелст, 39 років, Сімон Люттіхейс, 45 років, Паувельс Хеннекін, 39 років, Філіпс Конінк, 33 років, та Віллем Кальф, 30 років, всі – відомі художники, які проживають у цьому місті та мені, нотаріусу, добре знайомі, і на прохання Абрахама де Кооге, торговця витворами мистецтва, що живе в Дельфті, одностайно оголосили... що представленим антикваром краєвид довжиною приблизно 3 фути та 4 дюйми та висотою 2 фути та 4 дюйми, за амстердамськими мірками, що зображають гори, , прикрашені фігурами людей, биків, кізок і овець, написаний на полотні, наклеєному на дерево... вищезгадану картину ці свідки добре і уважно розглянули і дослідили, обдумали і дали висновок, що ця картина є справжнім оригіналом, написаним рукою Пауля Бріля, причому вищеназваний (а саме Ейленбрюх, Кретцер і ван Людик) обґрунтували свою думку і компетентність, що вони бачили багато творів цього самого Бріля і навіть володіли такими. Вищезгаданий Бренберг (оголосив), що він протягом семи років був у контакті з Брілем, неодноразово бачив, як

він працював над картиною і навіть копіював у Римі різні його картини. А вищеназвані ван дер Хельст, Лютіхейс, Хеннекін, Конінк і Кальф [оголошували], що вони як художники завжди намагаються знайомитися з добрими картинами і при цьому бачили різні картини, написані вищеназваним Паувелем Брілем, і, таким чином, дуже добре знають його [мальовничу] манеру та метод. Отже, справжнє скоєно в присутності свідків Яна Мейрса і Антоні Рютгера ван Терлаув, які заслуговують на довіру, які проживають тут же». Підписи членів експертної комісії. Далі слідує доповнення: «16 вересня 1653 року з'явився... Рембрандт ван Рейн, знаменитий художник нашого міста, приблизно 46 років від народження, і оголосив з вищеназваного питання, що він картину, описану у наведеній вище атестації, добре розглянув і досліджував і що він приєднується до цього висновку ... » (цит. за книгою І. Лінник «Голландський живопис XVII століття і проблеми атрибуції картин»).

Один із перших історіографів німецького мистецтва став **Йоахим фон Зандрарт** (1606–1688 рр.) – німецький художник і теоретик мистецтва доби бароко. Навчався в Німеччині, Голландії мандрував по Італії, що дозволило познайомитись з багатьма художниками. До Німеччини повернувся лише під кінець Тридцятилітньої війни, у 1647 році. Саме там Зандрарт приступив до написання книги «*Німецька академія архітектури, скульптури та живопису*» про сучасних йому художників (1675). Але в міру написання книга розросталась і до неї потрапили відомості й про митців минулого. Книга має п'ять частин, об'єднаних у два томи. Включає 836 сторінок тексту, 111 вкладок із репродукціями творів архітектури, 118 гравюрних відтворень скульптур, 80 барельєфів, 327 медальйонів, 180 портретів. Великим плюсом праці стали портретні гравюри художників-сучасників, виконані автором. Саме завдяки їм збереглися портрети художників, які не писали автопортрети і яких ніхто більше не портретував.

Зважаючи на те, що Німеччині Зандрарт став продовжувачем справи італійця Джорджо Вазарі, його називали «німецьким Вазарі». Французький історик мистецтва Жермен Базен зауважив, що *«Після Вазарі це найбільш монументальна праця, коли-небудь написана художником про мистецтво»* [Йоахим фон Зандрарт].

До XVII ст. відноситься і перший «експертний» опис, укладений на українських етнічних землях України єпископом Холмським і Белзьким, членом монашого ордену василіан, доктором богослов'я **Яковом Сушею** (1610–1685 рр.), автором книги *«Фенікс, тричі воскреслий»* («Фенікс, утретє відроджений, або ж Вельми стародавня ікона Холмської Богоматері Діви, славою ласк і чудес уславлена, працею всесвітлішого і високодостойного Якова Суші, грецького обряду єпископа Холмського і Белзького, архімандрита Жидичинського втретє прославлена») про чудотворну *ікону Холмської Божої Матері* (1646 р.). Ця книга вийшла у світ латинською мовою 1646 року у Замості. Вона набула великої популярності й витримала ще чотири видання у Львові, Замості та Бердичеві відповідно у 1653, 1648, 1689 і 1780 роках.

Т. Тимченко припускає, що це перший в історії приклад «стереоскопічного» погляду на твір станкового живопису як сукупність живописного зображення і матеріальних ознак (в описі основи подано відомості про її розміри, кількість дощок, породу деревини), а також слідів руйнації, що виникли за час існування пам'ятки. Подібний підхід до вивчення творів живопису остаточно формується в європейському мистецтвознавстві лише у XX столітті. На думку української мистецтвознавиці Людмили Міляєвої, Я. Сушу можна називати першим українським мистецтвознавцем [Т. Тимченко, 2017].

Я. Суша скрупульозно описав усі характерні риси ікони, або атрибути, як би ми назвали сьогодні. Уперше, як зазначають дослідники, Я. Суша дуже уважно підійшов до опису матеріалів і технологічних особливостей образу.

Дослідник акцентує увагу на деревині, на якій написана ікона, зазначаючи, що це кипарис. Саме це дозволило зробити висновок про автентичність ікони і те, що вона написана апостолом Лукою. Окрім того, Я. Суша відзначив кількість дощок основи (три) та їх розміри; проаналізував композицію ікони; намагався визначити первісні кольори ікони; стан її збереження з описом усіх пошкоджень («ран») та ін.; стан її збереження з описом усіх пошкоджень («ран») та ін. Докладно описав понад сімсот чудес порятунку і зцілень людей після молитви біля ікони. Л. Міляєва називає методика Я. Суші музейним підходом, що було не характерно для XVII століття. Така методика з'являється лише у XX столітті [С. Василевська, А. Вигоднік; Т. Тимченко, 2017].

У XVIII столітті, в епоху Просвітництва, основним типом знавця стають не історики мистецтва чи художники, а аматори-дослідники, колекціонери, зберігачі колекцій картинних галерей, та ін. Якщо у XVII столітті зберігачами колекцій могли бути художники, то XVIII століття внесло зміни у мистецький ринок, де почалась певна спеціалізація праці, подальшого розвитку отримала знавецька експертиза.

У XVIII столітті німець **Якоб Фолькман** переробляє працю згадуваного вище Йоахіма Зандрарта «Німецька Академія архітектури, скульптури та живопису». Я. Фолькман звертає увагу на індивідуальні особливості мальовничої манери художників, що є кроком у розвитку знавцтва. До прикладу, про художника Давида Тенірса він написав: *«У нього була манера наносити фарби особливо товстим шаром, і він не завжди достатньо згладжував тонові переходи... У його творах відчувається майстерня, впевнена рука... Вони [картини] являють собою, головним чином, сільські розваги, компанії, що п'ють або курять, алхіміків і спокуси святого Антонія. Фігурки кумедні... У пейзажах чудово передано повітря та м'яке листя дерев»* [Експертиза живопису: як це було...].

Французький художник **Дезальє д'Аржанвіль** (1680–1765 рр.) у праці «Короткі життєписи найбільш знаменитих художників... з деякими міркуваннями про їх характер і про манеру впізнання їх малюнків» (1745–1752 рр.) вперше поставив питання про взаємини копії та оригіналу, копії та авторського повторення, докладно проаналізував художню манеру окремих майстрів: «*В одних картинах мазок текучий і м'який, в інших – різкий і сухий... Колорит може бути зелений, як у Пауля Бріля та Фук'є, блакитний, як у Брейгеля, ван дер Мера та Саверея; в одних відливає фіолетовим, як у Ла Фоса і Корнеля, в інших — сірим, як у Вуе і Тенірса, або, нарешті, чорним, як Караччі, Караваджо, Манфреді, Валантена, Бассано, Мола та інших*». Праця Д'Аржанвіля містить список більше ста художників, твори яких можна легко переплутати [Експертиза живопису: як це було...].

Бельгійський колекціонер **Франсуа Ксав'є де Бюртен**, який колекціонував фламандських та голландських майстрів, узагальнив свій досвід у праці «Теоретичний та практичний трактат про знання, які потрібні любителям картин». Бюртен характеризує вісім шкіл живопису, аналізує стилі художників; розповідає про окремі живописні жанри; підписи художників (наголошує, хто з художників підписує свої твори, а хто ні); питання реставрації та ін. Акцентує увагу на тому як відрізнити оригінал від копії і як слід проводити аналіз та опис картин. На думку дослідників, книга Бюртена підсумовувала весь досвід мистецтвознавства XVIII століття [Експертиза живопису: як це було...].

Як бачимо, у XV–XVIII століттях сформувався метод знавцтва, як історичне явище і попередник атрибуції та експертизи. Передумовою появи знавцтва став початок масового колекціонування творів мистецтва, що спричинило появу підробок і фальсифікацій. Другою причиною появи знавцтва можна вважати інтерес спочатку до античного мистецтва в епоху

Відродження, а потім до мистецтва загалом. Поштовхом до значного розвитку знавцтва у XVIII столітті було, з одного боку, нагромадження матеріалів у попередні століття; створення численних мистецьких галерей і початок каталогізації художніх творів; третім фактором, звісно ж, можна вважати масові підробки культурних цінностей. У працях дослідників творів мистецтва того часу можна виокремити основні ознаки (атрибути) за якими слід проводити дослідження творів мистецтва. Надзвичайно велику роль у формуванні теоретичних основ знавцтва відіграли працівники музеїв. Наголосимо, що піонером знавцтва на українських землях є єпископ Яків Суша, який досліджував Ікону Холмської Божої Матері.

3. РОЗВИТОК ЗНАВЕЦТВА І ПОЧАТОК ФОРМУВАННЯ НАУКОВОЇ АТРИБУЦІЇ ТА ЕКСПЕРТИЗИ У ХІХ – У ПЕРШІЙ ТРЕТИНІ ХХ СТОЛІТТЯ

Період ХІХ – початок ХХ століття започаткував новий етап в розвитку знавцтва і перетворення його на наукову атрибуцію та експертизу. Знавці вже не їздять по країнах, збираючи інформацію, іноді дуже сумнівну, для своїх праць, вони йдуть в музеї та галереї, де безпосередньо «спілкуються» з творами мистецтва, вивчають їх, порівнюють, роблять знавецькі / атрибуційні описи. Іноді вони вже зовсім по-іншому дивляться на творчість окремих художників, повертаючи їх імена суспільству.

Ми вже згадували художника Яна Вермера Делфтського, який за життя заробляв знавцтвом і продажем картин, у той час як його твори не цінувалися. Відкриттю імені цього художника завдячуємо журналісту *Теофілу Торе* (1807–1869 рр.), який багато часу проводив у музеях і став знавцем-експертом, згодом змінивши ім'я на *Вільгельм Бюргер*. Окрім Вермера, В. Бюргер відкрив імена ще кількох голландських художників. Знавець довів, що доробок Вермера знаходиться нарівні з Рембрандтом. Бюргер видав каталог творів Вермера Делфтського, хоча ряд картин, які він приписав майстру, виявилися роботами інших художників.

В основі знавецьких праць *Густава Ваагена* (1794–1868) відвідання музеїв та галерей і особистого знайомства з мистецькими колекціями та сучасним йому мистецьким ринком. Опублікував ряд праць про художні скарби окремих міст і держав – Мюнхена, Парижа, Бреслау, Відня, Німеччини, Великої Британії та путівники німецькою та голландською школами живопису. Книги Ваагена є джерелом інформації про численні приватні колекції ХІХ століття. Як знавець мистецтва Вааген брав участь у створенні Берлінського художнього музею, склав каталог Картинної галереї.

У 1830–1864 рр. очолював «Старий музей» в Берліні (спочатку Королівської картинної галереї) – першої будівлі з Музейного комплексу на «Острові Музеїв». Одночасно був професором історії мистецтв у Берлінському університеті.

До когорти знавців відносять французького художника і письменника **Ежена Фромантера** (1820–1876 рр.), автора книги «Художні подорожі», написаної на основі відвідання музеїв і галерей Бельгії з метою вивчення творів художників «золотої доби» голландського живопису.

Найвидатніший представник знавцтва XIX століття – італієць **Джованні Мореллі** (1816–1891 рр.) – медик за освітою, політик (італійський сенатор) і колекціонер живопису. Будучи італійцем, свої праці про твори італійського мистецтва в німецьких галереях писав німецькою мовою, яку вважав рідною, але свою колекцію заповів Італії.

Мореллі вперше спробував вивести окремі закономірності побудови творів живопису, створивши «граматику художньої мови» або «методику зорової атрибуції» яка, на його думку, мала стати основою атрибуційного методу.

«Атрибуційний метод Мореллі» був, по суті, детективним. Він виходив з того, що певні елементи зображення особливо характерні для індивідуального почерку майстра, вільні від наслідування і не пов'язані традицією школи. До таких відносять руки, пальці, нігті, вуха, брови та ін. «Більшість майстрів, – писав Мореллі, – мають звичку головну увагу приділяти обличчю та зображати його настільки повно, наскільки це можливо. В учнів же часто помітне просте наслідування, але це в найменшій мірі стосується рук і вух, нігтів, дуже різних у кожної людини. Якщо тип зображення святого зазвичай характерний для цілої школи, манера писати складки одягу передається від майстра до учня і наслідувача, то зображення

рук і вух, а також пейзажу властиве кожному самотійному художнику. Кожен значний художник має властивий йому тип зображення руки і вуха».

Згідно з методом Мореллі кожен, хто фальсифікує твір мистецтва, може передати колорит, загальний настрій картини, але він *обов'язково виконає вухо чи ніготь, палець руки чи брови у своїй манері*. Роль цих елементів велика ще й тому, що, на переконання Мореллі, художник пише їх майже несвідомо, «сам того іноді не помічаючи». *Інстинктивне у творчості художника Мореллі вважав найважливішим*. Адже там, де немає усвідомленого відтворення сюжету, включається свого рожу стилістична несвідомість.

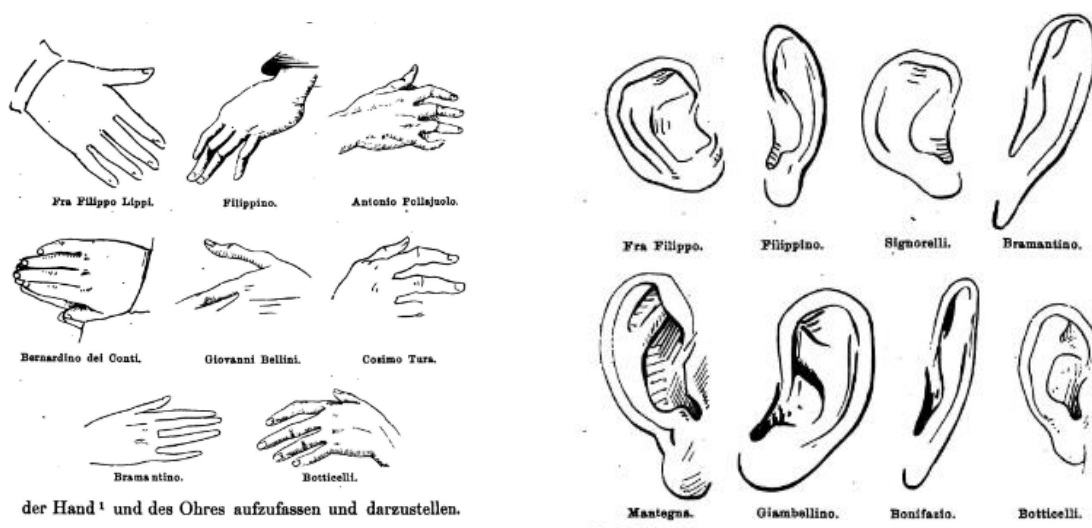


Рис. 1.1. Зображення рук і вух на картинах художників (за І. Лінник)

Саме завдяки розробленому авторському методу Мореллі вдалось провести атрибуцію картин-шедеврів, які до того були атрибутовані неправильно. Наприклад, Дж. Мореллі довів, що автором картини «Спляча Венера» із Дрезденської картинної галереї не копія твору Тиціана, а твір венеційського художника Джорджоне, написаний ним незадовго до смерті. Окрім того, Мореллі здійснив атрибуцію картини «Донна Велата» Рафаеля Санті та ін., що доводить результативність його методу.

Мореллі дуже часто критикували, вважаючи дилетантом. Але він мав багато прихильників, які розвивали його метод. *Саме з Мореллі розпочинає відлік експертизи творів мистецтва як наука [Експертиза живопису: як це було у XIX – на початку XX століття].*

Значним внеском в розвиток знавецтва стали праці та експертна діяльність американця литовського походження **Бернарда Беренсона** (1865–1959). Метод Б. Беренсона, який він називав «*критичним формалізмом*», ґрунтувався на «порівняльно-анатомічній системі». У праці «*Основи художнього розпізнавання*» (1902) Б. Беренсон розширив «художню морфологію» картини, запропоновану свого часу Мореллі, виокремивши три рівні ознак за їхньою важливістю для знавця:

- на думку Б. Беренсона, найбільш придатні для атрибуції творів живопису вухо, рука, складки одягу і пейзаж, вони створюються художником механічно;

- менш придатними маркерами для з'ясування автора картини є волосся, очі, ніс, губи;

- найменшу роль в атрибуції художніх творів відіграють череп, підборіддя, будова тіла, рух людини, архітектура, колір, світлотінь.

Метод Б. Беренсона ґрунтувався на численних спостереженнях. З метою отримання знань і досвіду в атрибуції мистецтва він об'їздив на велосипеді всю Італію і вивчав неатрибутовані твори, звертаючи увагу в основному на вівтарні картини, які не підписувалися і не датувалися. Беренсон фотографував ці картини, атрибутував їх, розділяв по школах і публікував у вигляді списків, які були дуже затребуваними серед колекціонерів.

За час мандрівок Б. Беренсон створив величезну фототеку, яка нараховувала 170 тисяч світлин. Після його смерті продовжувала поповнюватися Гарвардським університетом. Всі фотокартки були поділені по школах. Окремо виділена група картин, яку Беренсон назвав

«безхатками». Сюди він відносив картини, які свого часу були на ринку, але місце їх невідоме.

Як і Мореллі, Беренсон ділить джерела для атрибуції творів мистецтва на три види: *документи, традиція і сама картина*.

Основним при визначенні твору мистецтва має бути сам *твір*, який бачить знавець – *ідея переваги ока над документом*, бо він чисто історичне джерело, і над *традицією*, тому що вона не повинна заважати знавцеві. Найважливішим в атрибуції Б. Беренсон вважав *«уміння споглядати картини неупереджено й безпосередньо»*.

Документ, на думку Б. Беренсона, має дуже незначну цінність, а то *«зовсім не буде мати ніякої цінності»*. Свою думку знавець пояснює тим, що, до прикладу, *договір на виконання твору* може бути цікавий для визначення твору, «але хто може поручитися, що саме до даного твору відноситься згадка в договорі. Із чого можна зробити висновок, що замовлення було дійсно виконане?!»

Важливу роль в атрибуції відіграє *підпис на картині*, створеній у майстерні відомого художника. Але чи належить картина цьому відомому художнику: Адже ім'я майстра ставилося незалежно від ступеня його участі у створенні картини. Тому до *підпису та дати* також слід ставитися прискіпливо, тим більше, що *саме підписи дуже рано стали об'єктом фальсифікації*.

Роль традиції теж невелика. Вона не завжди дозволяє з упевненістю віднести певні свідчення до конкретного твору.

Так як ні документи, ні традиції не в змозі дати достовірні відомості про твір, залишається *«єдине справжнє джерело судження»* – саме *твір*, а із способів перевірки – єдино надійний – *«метод художнього розпізнавання»*.

Беренсон визнає, однак, що розглянуті ним ознаки, за якими можна ототожнити картину з творчістю певного майстра або відкинути цю тотожність, настільки тонкі, що користь, яку вони можуть принести при дослідженні, залежить від особистої сприйнятливості дослідника [*Експертиза живопису: як це було...*].

Ось як описує процес атрибуції картини Б. Беренсон:

«Нам пропонують картину без підпису художника і без жодного іншого позначення, і нас просять визначити її автора. Зазвичай типи осіб, композиція, угруповання і загальний тон картини показують відразу, що вона належить такій чи іншій школі. Подальший розгляд цих рис відкриває більшу кількість ознак схожості з одним певним послідовником цієї школи, ніж з будь-яким іншим, а ступінь талановитості і якість твору вказують, чи знаходиться перед нами великий майстер, або другорядний і третьорядний живописець.

Коло нашого дослідження до цього часу замикається в малому просторі, але тільки тут то і починаються найбільші труднощі. Кидається в очі схожість, яка вела нас досі, тепер не тільки мало що допомагає, але позитивно вводить нас в оману. Типи, загальний тон і композиція цього художника мають занадто багато спільного з його найближчими попередниками, з його найбільш відданими учнями і вірними послідовниками, і від того не можуть допомогти нам відрізнити його роботу від їхніх робіт. Ми можемо опустити їх в наших міркуваннях, при точному визначенні автора картини, і ґрунтуватися лише на даних, що вимагають більш інтимного прояви особистості. Ми повинні почати з процесу, зворотного тому, яким ми йшли.

До цих пір ми ревно старалися відкрити саме близьку схожість між невідомою картиною, взятою тут для прикладу, та іншими, автори яких відомі. Знайшовши цю подібність і вирішивши, що автором нашої картини може бути хтось із певної групи художників, постараємося тепер знайти, у чому відмінність саме цієї картини від робіт різних учасників цієї групи.

Зупинивши нашу увагу на відмінностях, ми легко знайдемо несподівано для нас значну кількість несхожих рис, яких ми не помічали, коли шукали подібності, – абсолютно достатня, у всякому

разі, кількість для того, щоб декілька кандидатів у автори відпало і щоб тільки два або три художники залишилися в групі, яку ми зараз намітили.

Потім ми повертаємося знову до пошуків подібності між нашою невідомою картиною і творами цих двох або трьох кандидатів. І автором буде визнаний той з них, з чийми творами наша картина має найбільше схожих рис, в яких інтимно виявляється індивідуальність» [Експертиза живопису: як це було...].

Хоч метод Б. Беренсона сприймався неоднозначно, він був дуже популярним і затребуваним на ринку мистецтва. Будучи визнаним знавцем-експертом в галузі мистецтва епохи Відродження, він консультував колекціонерів з питання придбання картин. Свою професію називав «радник». Думка Беренсона була настільки авторитетною, що різко збільшувала або зменшувала цінність картини. З початку XX століття атрибуція всіх картин епохи Відродження відбувалася за участі Б. Беренсона. Звісно, що з часом окремі його атрибуції були переглянуті, але це звичайна справа на ринку мистецтва і авторитет знавця від цього не постраждав.

Розглянутими точками зору не обмежуються погляди на методи атрибуції. Своє слово сказали й *інші теоретики і практики атрибуційного методу* вивчення мистецтва.

Німецький мистецтвознавець **Теодор Фріммель**, використовуючи метод Мореллі, намагався розробити струнку систему розпізнавання автора живописного твору, використовуючи аналіз історичних документів як історик і стилістичний аналіз як мистецтвознавець. Фріммель виокремив чимало характерних рис стилю багатьох голландських художників. Зокрема, говорячи про особливості колориту Яна Брейгеля Старшого та його послідовників, Фріммель відзначає улюблене ними поєднання кіноварі та ультрамарину в одязі фігур. Для Фріммеля це було характерною ознакою Яна Брейгеля Старшого та його школи.

У XIX ст. з'являються перші *каталоги-резони* (фр. «catalogue raisonné» – публікація всіх оригінальних творів художника). Вчений, знавець і англійський торговець картинами **Дж. Сміт** видав восьмитомне видання «*Коментованого каталогу творів найзнаменитіших голландських живописців XVII століття*», а також французьких художників, з додатком всіх біографій, репродукцій основних робіт, цін на аукціонах, що проходили на континенті та в Англії, відомостей про учнів та наслідувачів видав (1829–1837 pp.).

Незважаючи на те, що каталог мав певні неточності щодо атрибуції окремих картин, все ж був високо оцінений голландським знавцем першої половини XX ст. К. Хофстеде де Гроотом. Через 80 років після видання каталогу з'ясувалось, що з 424 полотен Рейсдаля, атрибутованих Дж Смітом лише шість були приписані майстру помилково. Найбільш помилок з Рембрандтом – з 588 картин знавець помилився 82 рази.

Видатними майстрами атрибуції XX століття були *музейники-практики* Корнеліс Хофстеде де Гроот, Абрахам Бредіус, Вільгельм фон Боде, Макс Фрідлендер.

Корнеліс Хофстеде де Гроот (1868–1930) – знавець (майстер атрибуції), історик мистецтва, голландський колекціонер і музейник (Нідерландський музей мистецтв, Королівська галерея в Гаазі та ін.). Грот опублікував кілька каталогів, а також переробив резюмований каталог Дж. Сміта і видав десятитомну працю з аналізом голландської школи живопису XIX століття. Вважав, що при атрибуції, необхідно докладно описати всі особливості твору, на які він спирався роблячи висновок про авторство. Окрім того стверджував на необхідності виявлення еталонних робіт кожного художника і спираючись на неї, атрибутувати інші його картини.

Карл Фолль (1867–1917) – німецький історик мистецтв, автор *методу історичної атрибуції* творів мистецтва, певний час був хранителем старої Пінакотеки в Мюнхені. Найвідоміша праця – *«Досвід порівняльного вивчення картин»* містить 22 нариси, присвячених порівняльному аналізу різних картин. Фолль звертає увагу на те, що смаки та уявлення кожної епохи проявляються опосередковано, наприклад, через спосіб зображення складок костюма або малюнка підлоги.

Автор наводить кілька виразних прикладів, зокрема з картиною Ганса Гольбейна «Мадонна», написаної в 1526 р. (зберігається в Дармштадті) та її копією, що потрапила в Дрезденську галерею. Детально аналізуючи змінену фігуру мадонни з Дрезденської галереї, спосіб виписування деталей одягу, речей, Фолль робить висновок, що всі привнесені поправки не дозволяють оцінити картину як «чудову копію», як це вважалося раніше. Більше того, сам характер ґрунтовних виправлень дозволяє встановити, що копіїст зовсім невірно зрозумів оригінал і привніс у нього редакцію, яка відобразила бачення зовсім іншої історичної епохи.

Абрахам Бредіус (1855–1946) – голландський колекціонер, історик мистецтва, директор картинної галереї Мауріцхейс в Гаазі, видатний майстер атрибуції творів мистецтва. А. Бредіус мріяв стати піаністом, але його життя докорінно змінила поїздка до Італії і зустріч з Вільгельмом фон Боде, який переконав Бредіуса почати вивчати мистецтво своєї країни. А. Бредіус вирішив почати з голландського живопису XVII ст., з яким вже був знайомий, так ці твори були в сімейній колекції. Бредіус багато подорожував країнами Європи, знайомився з музейними і приватними колекціями, працював в архівах. Опублікував кілька статей у гаазькому журналі, які привернули до нього увагу. І вже 1880 року А. Бредіус став заступником директора «Нідерландського музею мистецтв» в Гаазі. Основним його завданням була каталогізація колекції картин. Згодом А. Бредіус став директором картинної галереї Мауріцхейс в Гаазі. Окрім того, Бредіус багато

подорожував Європою, Америкою. В доробку А. Бредіуса численні мистецтвознавчі праці, серед яких: «Шедеври королівської картинної галереї», «Перепис художників» та ін. 1935 р. видав каталог творів Рембрандта, скоротивши, на основі власних атрибуцій, їх кількість з 690 до 630. Це видання часто називають «Бредіус 1935».

Арнольд Вільгельм фон Бодє (1845–1929) – відомий німецький історик мистецтва і музейний діяч, вважається одним з родоначальників сучасного музеєзнавства. Вільгельм фон Бодє займав одне з центральних місць в культурі Німеччини кінця XIX – початку XX ст. У 1904 році заснував Музей кайзера Фрідріха (нині заклад носить ім'я свого засновника – Музей Бодє) на Музейному острові Берліна.

Вільгельм фон Бодє служив генеральним директором державних зібрань мистецтва і був автором численних наукових праць з історії німецького, нідерландського та італійського живопису і скульптури. За активну позицію в галузі мистецтва Бодє називали «*музейним кондотьєром*» [від італ. *condotta* – договір про найм на військову службу] і «*Бісмарком берлінських музеїв*». 1914 року він був удостоєний дворянського титулу. Завдяки діяльності Вільгельма фон Бодє берлінські музеї зайняли гідне місце серед кращих музеїв Європи. В. Бодє був однією з центральних постатей в культурі Німеччини кінця XIX – початку XX століття.

Хоч В. Бодє вивчав право, він ще зі студентських років цікавився мистецтвом і археологією. Як і багато освічених людей того часу, він подорожував Європою, знайомився з музейними і приватними колекціями. Вже будучи директором музею, В. Бодє підтримував стосунки з меценатами і колекціонерами по всьому світу. Ділові й дружні стосунки склалися з В. Бодє і в Богдана Ханенка, який неодноразово консультувався з відомим знавцем-музейником [Ханенко *Спогади* с. 60, Зьоменко].

Саме В. Бодє виробив нові критерії визначення справжності творів мистецтва:

- насамперед, має бути документоване походження твору;
- має вивчатися еволюція індивідуального стилю художника, а не тільки цей єдиний стиль у кожного художника, як це було у Мореллі;
- потрібно розрізняти цінність твору всередині творчості кожного художника, тобто враховувати те, що у кожного художника бувають періоди підйому і занепаду.

І великий представник знавецької традиції вже ХХ століття – **Макс Якоб Фрідлендер** (1867–1958) – учень В. Боде, німецький історик мистецтва, видатний представник знавецтва, перший директор (1924–1933 рр.) Картинної галереї Кайзер-Фрідріх-музею у Берліні (ця збірка нині знаходиться переважно в Картинній галереї берлінських художніх музеїв), *наймолодший зі славної плеяди західноєвропейських майстрів атрибуції і разом з тим найбільш гарячий апологет знавецтва*. М. Фрідлендер був затребуваним експертом, так як всі розуміли, що тільки він може зробити справжню експертизу. Основні праці Фрідлендера присвячені німецькому і голландському мистецтву XV–XVI ст.

Уявлення про певного художника, що склалося у знавця, Фрідлендер *порівнює з камертоном*. З декількох камертонів, розташованих в просторі, при виникненні звуку починає звучати лише той, який налаштований у тому ж тоні. Те ж саме відбувається і при визначенні картин. З усіх уявлень про художника, які «живуть» у знавця, і які повинні бути чітко «налаштовані», при погляді на невідому картину, повинне зазвучати лише одне. У цей момент і відбувається, *«ніби саме по собі, визначення картини, вперше мною побаченої»*.

Звідси – **основою атрибуції визнається** не ретельне «морфологізування» ознак, як у Беренсона, а **перше враження**. Будь-який аналіз знищує частину такого враження. Лише тільки після того, як сказало своє слово ціле, можна приступити до наукового аналізу, у якому (Фрідлендер це визнає) може мати значення найменша деталь. Знавець допускає, що кожен спосіб розгляду може принести користь, що будь-яке дослідження може

«доповнити і підтвердити перше враження або, навпаки, відкинути його», але воно ніколи і ні в якому разі його не замінить.

Тобто, визнаючи окремі позитивні моменти методу Мореллі – Беренсона, Фрідлендер протиставляв йому знавця мистецтва, що володіє «найтоншим знаряддям», яким є «почуття стилю».

Ось як описує процес визначення твору Фрідлендер: «Я вивчаю віттарну ікону і бачу, що вона написана на дубі. Значить, вона нідерландського або нижньогерманського походження.

Я знаходжу на ній зображення жертводавців і герб. Історія костюма та геральдика дають можливість прийти до більш точної локалізації та датування.

Шляхом суворих висновків я встановлюю: Брюгге, близько 1480 року. Маловідома легенда, про яку оповідає картина, приводить мене до однієї церкви в Брюгге, присвяченій святому цієї легенди. Я дивлюся в церковних актах і знаходжу, що в 1480 році громадянин міста Брюгге, чиє ім'я я дізнався по гербу, пожертвував віттар, і образ до нього замовив Мемлінг. Отже, ікона написана Мемлінгом. Висновок чисто науковий, суворо доведений!

Але навіть у цьому гіпотетичному випадку, де так багато можна довести, не все може бути доведено. Зрештою, все-таки можливо, що Мемлінг замовлення не виконав, передав його виконання своїм учням, або що замість нього зробив роботу хтось інший.

Вирішальне останнє слово навіть і тут залишається за судженням смаку, подібно до того, як перше слово належало почуттю... Більше того, сказати по правді, я з першого погляду негайно подумав про Мемлінга, Мемлінга чекав, Мемлінга шукав. Думка про нього була ніби компасом в моїх дослідницьких мандрівках» [Експертиза живопису : як це було...].

Ще в 1920-х роках М. Фрідлендер писав, що у *владі знавця – створення або знищення цінностей*. Завдяки цьому знавець володіє відомою могутністю; йому вірять незалежно від того, правий він чи ні.

Дійсно, в більшості випадків справу вирішує лише довіра й авторитет. Ім'я знавця надає вагу картині, визначає її ціну, будучи в той же час гарантією для покупця. Якщо знавець віддає перевагу картині, вона автоматично стає значущою і ціна її зростає. Думка знавця є і гарантією для покупця картини. Однак жодних аргументів під свій висновок знавець може і не наводити. Тобто *знавець зовсім не зобов'язаний аргументувати свій висновок*.

Таким чином, *атрибуційний метод Фрідлендера* – це гостра художня сприйнятливість, інтуїція, яка, *«як стрілка компаса, незважаючи на коливання, вказує нам шлях»*.

Чи можна говорити про систематичність, послідовність методів атрибуції та називати атрибуційні методи називати науковими? Наймолодший зі славної плеяди західноєвропейських майстрів атрибуції і найбільш гарячий апологет знавцтва *Макс Фрідлендер*, не вірить у науковість атрибуції, заперечує за нею майже всяку раціоналістичну базу. На думку Фрідлендера, судження знавця (або ж – атрибуційні судження) не можуть і навіть не мають бути науково обґрунтованими.

Відбувається це насамперед тому, що *атрибуція базується здебільшого на аргументах, які не піддаються словесному, логічному вираженню*, тому що, на думку Фрідлендера, вся художня творчість ірраціональна, тому відчутти індивідуальність художника можна лише шляхом інтуїції і чуттєвого переживання.

З іншого боку, Фрідлендер переконаний, що в справі атрибуції, як, по суті, і в усьому мистецтвознавстві, немає ніяких методів, ніяких прийомів роботи, які піддаються передачі і викладанню, які приводили б до визначення автора.

Вирішальне, останнє слово (в атрибуції) залишається за смаком, як перше слово належить почуттю.

Цей похід проти науковості мистецтвознавства дуже типовий для епохи першої імперіалістичної війни і періоду західноєвропейської культури, який слідував за нею. Мистецтвознавці в той час зневірилися в раціоналістичних засадах своєї науки, у доцільності її методів, в точності стилістичного аналізу і стали шукати порятунку в інтуїції.

Нехай Фрідлендер правий у багатьох своїх спостереженнях і висновках, але він помиляється в основному: мистецтвознавство – наука, і одне з найточніших, найнадійніших її знарядь – атрибуція.

Фрідлендер, зрозуміло, правий, коли він наполягає на важливості першого враження від культурної цінності. Своєрідність враження слабшає, коли воно повторюється або триває занадто довго. При цьому перше враження слід сприймати можливо більш чисто, наївно, без упередження і без роздумів – сприймати його як ціле.

Лише після того як прозвучало ціле, можна приступити до наукового аналізу, розкладанню естетичного враження на окремі елементи. Разом з тим необхідно зберегти здатність відтворення в художньому сприйнятті того цілого, яке вчена допитливість розділила на частини. Потрібно вміти відступати від твору мистецтва на деяку відстань, щоб за допомогою інших вражень повернути собі свіжість сприйняття.

М. Фрідлендер був переконаний, що повністю визначити цінність твору неможливо. Завжди виходить, що цінність міняється з епохи в епоху і часто пов'язана з панівними смаками. Але можна відчувати емоцію самого твору, можна відчувати, що цей твір несе в собі особливу любов пензля художника. Тобто, М. Фрідлендер наполягав на тому, що потрібно формувати, у т. ч. й свідомість колекціонерів і музейних працівників, вони повинні розуміти, де твір найбільш пройнятий духом життя, а де твір, де життя приходить в занепад. Де твір цінний своїми технічними досягненнями,

а де переживанням самої події, де твір є частиною пошуків, а де ці пошуки стають і нашим надбанням, і нашою долею.

Опонентом Фрідлендера був **Корнеліс Хофстеде де Гроот** (1868–1930) – знавець (майстер атрибуції), історик мистецтва, голландський колекціонер і музейник (Нідерландський музей мистецтв, Королівська галерея в Гаазі та ін.). Грот опублікував кілька каталогів, а також переробив резюмований каталог Дж. Сміта і видав десятитомну працю з аналізом голландської школи живопису XIX століття. Вважав, що при атрибуції, необхідно докладно описати всі особливості твору, на які він спирався роблячи висновок про авторство. Окрім того стверджував на необхідності виявлення еталонних робіт кожного художника і спираючись на неї, атрибутувати інші його картини.

Гроот мав суперечки з багатьма колекціонерами і знавцями (А. Бредіус, В. Боде та ін.), не погоджувався він і з теоретичними міркуваннями Фрідлендера. Однак більше значення має практична діяльність, аніж погляди на методи роботи знавців. Зрештою, чи існує велика різниця між *«творчим актом»*, яким є атрибуція в інтерпретації **Фрідлендера**, який поклав в його основу інтуїцію (*інтуїтивний метод*), і, скажімо, *«гострим точним баченням»* художнього твору **Гофстеде де Гроота**:

– Фрідлендер, що підкреслює *«несвідомість»* процесу порівняння, а отже, і неможливість словесної аргументації судження; *«... обдаровані фахівці, судять з внутрішньою переконаністю, не люблять зазвичай наводити докази, вони відчують приблизно те ж, що і Ніцше, який сказав одного разу: «Що я бочка, чи що, щоб носити з собою мої підстави?»*;

– Гофстеде де Гроот вимагає від знавця суворої аргументації своєї думки: *«знавець... повинен бути в змозі охоче повідомити свої аргументи, коли його запитують»*.

Незважаючи на суперечки, Макс Фрідлендер був (і залишається для сучасних мистецтвознавців) одним з найважливіших представників і апологетів (прихильників) знавства.

Як бачимо, вже наприкінці 1920-х років багато музейних фахівців прийшли до переконання, що *інтуїтивний метод*, яким користувалися знавці та експерти, далеко не найбільш надійний спосіб застрахувати музеї від проникнення в них несправжніх картин. *Суб'єктивні оцінки*, що даються знавцями, викликали все більший протест і недовіру.

1929 року директор Віденського музею *Г. Глюк* писав: «Для мистецтвознавства, як науки, надзвичайно важливо те, що визначення творів мистецтва звільняється тепер від суб'єктивності і починає залежати від об'єктивних критеріїв» [Романчук].

Перший прояв прагнення надати мистецтвознавству характеру «*точної науки*» Глюк бачив у *методі Мореллі*, хоча і розумів, що він не позбавлений суб'єктивізму і «не завжди приводить до вірних результатів, що може бути доведено багатьма прикладами. Новий шлях дослідження відкриває використання *природничих... методів*».

Аналогічну точку зору поділяли директор Гамбурзької картинної галереї Г. Паулі, головний зберігач Мюнхенської Пінакотеки В. Греф та інші музейні працівники.

У XX столітті «точні» науки прийдуть на допомогу експертам-мистецтвознавцям: у їхньому арсеналі з'являться хімічний аналіз барвистого шару, рентген, ІЧ- та УФ-спектр випромінювання. У XX столітті в експертизі живопису виникають високі технології.

Ми з'ясували, що різні представники знавства вбачали в атрибуції інший процес. Хтось наполягав, що атрибуція може здійснюватись знавцем блискавично, випадково чи ж упродовж тривалого часу. Виходячи з

теоретичних розробок Мореллі – Бернсона і Фрідлендера, можна виокремити *три основних випадки атрибуції*.

Перший випадок, коли атрибуція здійснюється, «блискавично». Це *інтуїтивний принцип (інтуїтивний метод)*, що лежить в основі методу Фрідлендера.

Музейному працівникові, знавцеві показують якийсь художній твір, який він бачить уперше (і автор якого невідомий або викликає сумніви), а може бути, навіть тільки фотографію цього твору. При першому ж зіткненні з картиною або статуєю у знавця виникають родинні образи, народжуються аналогії, і раптом починає звучати певний камертон, налаштований в тій же тональності, що і вперше побачена картина. Відразу ж, майже миттєво, контакт з невідомим твором знайдений, і знавець з упевненістю вимовляє ім'я автора. У цьому випадку майже не доводиться говорити про будь-які методологічні передумови атрибуції. Тут послідовність і логічність відносяться вже не до процесу визначення учасника, а до подальшого обґрунтування, мотивування цього визначення.

Другий випадок – *випадкова атрибуція (атрибуція здійснюється більш-менш випадково)*, коли гравюра або малюнок, випадково знайдений, підказують ім'я автора невідомої картини. Знавець переглядає альбом фотографій або риється в гравюрах, або прогулюється залами музею і раптом наштовхується на картину або статую, або малюнок, які одразу проливають абсолютно нове світло на якийсь безіменний витвір мистецтва, яке давно було знайоме знавцеві (у музеї, у приватній колекції) і автора якого йому до цих пір не вдалося визначити.

Обидва ці випадки атрибуції є, скоріше, винятком із правила.

Третій випадок, основний вид атрибуції, який має принципове значення, полягає в тому, що *дослідник поступово, за допомогою ряду прийомів, наближається до визначення автора і врешті-решт його знаходить*. Тобто, принципове значення має для нас лише третій вид

атрибуції, коли дослідник послідовно, за допомогою ряду прийомів наближається до визначення учасника і врешті-решт його знаходить.

Отже, *справжньою наукою атрибуція стає в 1880–1890-х роках*. Саме тоді в середовищі поціновувачів мистецтва виник тип *мистецтвознавця-професіонала*, так званого *знавця*, який переїжджаючи з країни в країну, з музею до музею, багато бачив, володів чудовою зоровою пам'яттю, надзвичайно сприйнятливий до мистецтва. Спеціальністю знавця була атрибуція творів мистецтва. Накопичені знання і вироблена інтуїція дозволяли знавцеві робити якщо не завжди безпомилковий, то зазвичай досить точний висновок про справжність і авторство того чи іншого твору.

Початок і перший розквіт наукової атрибуції та атрибуційного ентузіазму пов'язаний на Заході з іменами *Бодє, Мореллі і Беренсона, Гофстеде де Грота і Фрідлендера* та ін.

У XIX – на початку XX століття знавці розвивають попередні набутки, уточнюючи їх. Джерелом суджень про твори мистецтва стають художні збірки музеїв і галерей. Знавці працюють над виявленням характерних рис, почерку, манери того чи іншого митця, що дозволяє більш точно атрибутувати твори мистецтва. Сформувався інтуїтивний метод, який спирався суто на суб'єктивні оцінки знавців. Упродовж цього періоду іде уточнення атрибуційних розробок знавців попереднього століття.

Як писав Б. Віппер, *«Знавця нового типу мало цікавлять закони розвитку мистецтва, або специфіка жанрів, або загальні проблеми художньої культури епохи, його мало займає навіть особистість того чи іншого художника. Його цікавить переважно даний твір мистецтва з точки зору того, наскільки він справді (тобто оригінал, чи копія або підробка), коли він створений і хто є його автором»*.

У XX – початку XXI століття знавецтво стало складовою мистецтвознавства, музеєзнавства.

4. ЗНАВЕЦЬКИЙ МЕТОД І ПОМИЛКОВІ АТРИБУЦІЇ ТА ВИПАДКИ «ЩАСЛИВОЇ» АТРИБУЦІЇ

Які б методи не пропонували для проведення атрибуції знавці, в основі їх завжди лежить суб'єктивне сприйняття культурної цінності, що супроводжується суб'єктивним визначенням. Тому історія знає дуже багато випадків помилкових атрибуцій.

Одна з найгучніших сенсацій у знавецькій атрибуції ХХ століття – історія з атрибуцією картини *«Учні в Еммаусі»*. Доктор *Абрахам Бредіус*, загальноновизнаний авторитет, знавець голландського живопису, все ж потрапив в аферу, організовану невизнаним художником *Хан ван Мегереном* і назвав це полотно першокласним твором *Вермера Делфтського*. А події розвивались так...

Хан ван Мегерен, бажуючи помститися усім за невизнання, вирішує прославитися шляхом створення підробок. Взявши картину XVII ст., він змив старий живопис і написав картину «Учні в Еманусі». Робота тривала довгих сім місяців. Мегерен ретельно підбирав фарби, робив кракелюр і «віковий бруд», а потім ще й наніс незначні пошкодження та зробив спробу їх реставрації (щоб було видно).

1937 року Мегерен передав картину на атрибуцію А. Бредіусу, який за два дні визнав її твором видатного голландського художника Яна Вермеера Делфтського, про що й повідомив у статті. Картину купив один з музеїв, який виставив її для огляду як шедевр голландського живопису.

Ажіотаж був неймовірний. Захоплення, з яким була зустрінута ця «вершина чотирьохсотрічного розвитку голландського живопису», статті мистецтвознавців та маніфестації глядачів... Спочатку Мегерен хотів зізнатись в підробці, але спокуса легких грошей перемогла. Він і далі створював свої «шедеври», вже не особливо напружуючись.

Попався під час війни, коли продав Герингу картину «Христос і зрішниця».

Але десять років потому розігрався один з найграндіозніших скандалів за всю історію мистецтва. Виявилося, що «Учні в Еммаусі», як і чотирнадцять інших творів «класичного голландського живопису» (Терборха, Халса і Вермера), «відкритих» і проданих між 1937–1945 роками, – підробка голландського художника *Яна ван Меегерена*.

«Знавці мистецтва міжнародного класу, визнані авторитети національних голландських музеїв, найвідоміші антиквари – всі читали ці новини, і для них руйнувався цілий світ. Єдина людина на світі змогла цього досягти – перетворити світил мистецтвознавства в сміховинних маріонеток для своєї гри, яка дала йому воістину фантастичний прибуток майже в 2 млн. 300 тис. доларів, який він зміг покласти в кишеню, завдяки бездоганній експертизі цих непогрішних експертів» [*Великий художник-фальсифікатор Хан ван Меегерен; Конько А.; Морі Є.*].

Цей випадок помилки атрибуції є прикладом того, наскільки складно атрибутувати невідомі твори мистецтва та інші культурні цінності.

Але, можливо, помилки в атрибуції пов'язані лише з навмисними підробками, причому підробками високого класу? Виявляється, ні. Помиляються експерти і при атрибуції старого живопису: невідомих картин, старих копій, старих підробок.

Під час судового процесу, який проходив у 1920-х роках у США, фігурував висновок Б. Беренсона, який свідчив, що луврська картина *«La belle Ferroniere»* – безперечний оригінал Леонардо да Вінчі. У праці, присвяченій мистецтву північноіталійських майстрів Відродження, експерт зізнається, що вивчав цю і ще одну картину Леонардо в Луврі упродовж сорока років і протягом п'ятнадцяти років міняв кілька разів думку про ці картини, але тепер він, нарешті, прийшов до переконання, що *«La belle*

Ferroniere» Лувру не має і слідів авторства Леонардо да Вінчі [Прекрасна Ферроньєра].

Разом з тим про Беренсона говорили не тільки як про одного з кращих, але і як про найбільш щасливого експерта. «Вважали, що він не помиляється, але, звичайно, це неправда. **Помиляються всі**».

Ці промахи ніби підтверджували висловлювання німецького художника Макса Лібермана: *«Мистецтвознавці існують для того, щоб після нашої смерті оголошувати наші слабкі роботи підробленими»* [Німецький художник Макс Ліберман].

Як одна й найвідоміших підробок в історію мистецтв увійшла тіара одеського ювеліра *Ізраїля Рухомовського*. 1895 року, на замовлення торговців антикваріатом Гохманів, ювелір виготовив золоту тіару із зображенням сцени з давньогрецької міфології з написом: *«Царю великому і непереможному Сайтаферну¹. Рада і народ Ольвії»*. Тіару видали за роботу майстрів Ольвії. За легендою, її знайшли під час розкопок античного міста. Якість виконання тіари була настільки високою, що і тодішній директор Лувру, і керівник відділу античного мистецтва та інші видатні вчені Франції визнали її справжньою. 1 квітня 1896 року тіару купив Лувр за дуже велику на той час суму – 200 тис. франків (50 тис. рублів), за іншими джерелами – 400 тис. франків. І. Рухомовський отримав тільки 1800 рублів. Для того, щоб купити тіару, потрібен був спеціальний дозвіл парламенту.

Але за кілька років експерти, у т. ч. й відомі археологи, почали сумніватися у справжності тіари. Однак Лувр періодично доводив її справжність. Лише 1903 року, як затриманий за підробку картин Л. Майєнс заявив, що він є автором тіари, почалось слідство. Тоді й з'ясувалося, хто є справжнім майстром. На підтвердження свого авторства І. Рухомовський приїхав до Парижу, привіз ескізи і малюнки. Він не був притягнутий до відповідальності, так як не продавав тіару. І. Рухомовського нагородили золотою медаллю «Салону декоративних мистецтв», де тіара зберігається

¹ Сайтаферн – скіфський цар III ст. до н. е.

дотепер. Виставляється як твір декоративного мистецтва. А на будинку, де жив Рухомовський, 2014 року встановлена меморіальна дошка [Руденко Є.].

Однак не тільки експерти та історики мистецтва потрапляли в подібне становище. Відомо чимало випадків, коли *самі художники не могли сказати, чи саме ними чи виконана та чи інша картина.*

Широку популярність у свій час в Парижі отримала *історія Клод Латур*. Художниця, відома під ім'ям Zize de Monpamasse (Зізі де Монпамасьє), охоче копіювала картини сучасних майстрів, які її партнер збував за величезні гроші. Коли в 1948 році обман був розкритий, і на суді *французького художника Моріса Утрілло попросили вказати на підробки, він потрапив у незручне становище, адже не зміг чітко сказати чи пред'явлені картини виконані ним чи Латур [Моріс Утріло].*

Ці випадки зовсім не поодинокі. *Коли Вламінк не зміг відрізнити свої справжні картини від підробок, він у виправдання розповів, що одного разу написав картину в стилі Сезанна і той оголосив її своїм твором.*

Дуже повчальне *порівняння атрибуції одних і тих же картин, зроблених протягом декількох років різними фахівцями.* Наведемо деякі з атрибуцій, зроблені найбільшими європейськими авторитетами, що склали епоху в мистецтвознавстві останньої чверті XIX – першої чверті XX століття.

Портрет Рогіра ван дер Вейдена (?), написаний, згідно старого французького напису на звороті картини, учнем Рогіра Дірком Баутсом:

- Фріммель вважав роботою Брюйне,
- Бредіус – роботою Скорел,
- Ботье – Йоса ван Клеве,
- Гофстеде де Гроот і Фолль вважали картину старою копією з Баутса.

Історія мистецтва настільки багата різноманітними підробками, що розповідати про них можна дуже довго. Наведемо ще кілька підробок творів відомих майстрів.

Першим назовемо *Лукаса Кранаха Старшого* (1472–1553), картина якого є і в Волинському краєзнавчому музеї (портрет принца Ангальта Йоганна IV). Прекрасні підробки цього художника робив інший відомий митець – Вольфганг Рюріх (1787–1834). Однак фальсифікатор був настільки впевненим у собі, що додавав до підробок під Кранаха елементи стилістики свого часу. Саме це й стало причиною викриття Рюріха [*О. Штефан*].

Ще один приклад фальсифікації творів відомого художника торкнувся *Сальвадора Далі*. Наприкінці 1970-х років художник захворів на хворобу Паркінсона, що привело до неможливості створювати картини. «Вихід» із ситуації знайшла його дружина Гала, яка запросила для цієї роботи молодого іспанського художника Мануеля Кухолья Баладаса, який написав близько 600 200 картин олією, акварелей, літографій, на яких стоїть підпис Далі. Про те, що це підробки, молодий художник оголосив лише після смерті Далі. Аналізуючи цю ситуацію, дослідники піднімають питання, чи можливо у даному випадку говорити про підробки? [*О. Штефан*].

2024 року в Італії викрили мережу шахраїв, які підробляли картини відомих художників від XIX століття до сучасності, у т. ч. й Пабло Пікассо, Енді Уорхол, Амадео Модільяні та ін. Конфісковано 2100 підробок. Фальсифікатори діяли по всій Європі. На сьогодні викрито 6 таких майстерень. Щоб створити для створених картин «музейну історію», шахраї виставляли свої твори на виставках разом з оригіналами, так вони потрапляли в каталоги [*Озтурк І.*].

На виставці Амадео Модільяні в Генуї у 2017 році підробками виявилися 20 картин [*На виставці Модільяні*].

2024 року до виявлення підробок творів мистецтва, виставлених для продажу на платформі eBay, долучився і Штучний інтелект. Фахівець з аутентифікації Каріна Поповічі за допомогою ШІ виявила 40 ймовірних підробок, серед яких роботи Клода Моне та Пера Огюста Ренуара [*Штучний*].

В останні десятиліття підробляють і українське мистецтво. І що цікаво, підробки потрапляють і на всесвітньовідомі аукціони. Наведемо кілька прикладів підробок українського мистецтва (з досвіду Дмитра Горбачова) [Лебедева К.]:

– «Одного разу від них звернулися (MacDougall's) : отримали скульптуру Архипенка від його рідного брата, який теж у Києві народився. Я відповів : він мав тільки одного брата – Євгена Архипенка, міністра Директорії. Перед тим перетелефонував до Львова архівістці Галині Сварник, яка знайшла у Варшавській бібліотеці листування братів Архипенків – з Німеччини до Львова. Тобто не було такого брата! Я і фотографію подивився : ні, не схоже на Архипенка. І скульптуру не дали на аукціон»;

– «На Sotheby's запросили, коли я був у Парижі в Маркаде : попросили подивитися Богомазова. Абстрактна річ, але не Богомазов»;

– «A Christie's до мене зверталися переважно з роботами Богомазова й на мене покликалися. Але інколи вони дають Богомазова, не консультуючись зі мною. Трапляються фальшаки, хоч і дуже високого рівня. Є такий один, а може, вже і нема, який навчився підробляти графіку».

Чому підробки все ж таки доволі часто потрапляють на аукціони? Очевидно тому, що на них також є попит. В експертній діяльності Дмитра Горбачова був випадок, коли у 1990 роках на аукціоні Сотбі продавалася картина українського художника Василя Єрмілова «Портрет художника О. Почтенного» (1924). Її купив німецький колекціонер. Коли Д. Горбачов вказав йому, що це підробка, власник картини відмовився його слухати, наголосивши, що він купив її за 50 тисяч доларів, а не за 500 тисяч та ще й експерт запевнив, що робота справжня.

Але і в експертній діяльності самого Дмитра Горбачова траплялися помилки. Одна з них – до знавця звернулась заплакана дівчина й повідомила, що після смерті дідуся на горищі у м. Житомирі збереглось багато картин. Як розповідав в інтерв'ю сам знавець, твори були не дуже потужні, але виконані

в манері художника (прізвище якого знавець вже не пригадує). Подумавши, що вони написані в не дуже вдалий для художника період, Д. Горбачов підтвердив авторство. А за якийсь час прийшла інша дівчина з такою ж історією, правда дідусь вже був з Вінниці... Тоді й розкрився обман.

Але в житті відомого знавця й музейника були й протилежні випадки. Одного разу на експертизу принесли твори учнів Малевича. Д. Горбачов Одну з найкращих робіт тоді купив відомий колекціонер. І тільки за рік зрозуміли, що то не учні Малевича, а сам Казимир Малевич – настільки невагомі форми міг створити тільки він. Як наголошує знавець, робота не найкраща, зрозуміло, що художник експериментував, але це ж Малевич! Згодом цю атрибуцію підтвердили й інші відомі знавці, у т. ч. й відомий французький мистецтвознавець *Жан-Клод Маркаде* [Лебедева К.].

Завдяки помилковим атрибуціям, зробленим попередниками, чи відсутності атрибуції трапляються й щасливі випадкові атрибуції, коли культурну цінність вдається ідентифікувати. Про такі випадки періодично повідомляють ЗМІ.

2012 року у сховищах Музею образотворчих мистецтв, історії та науки у штаті Індіана було виявлено картину *Пабло Пікассо «Жінка в червоному капелюсі, яка сидить»*. Цю картину у 1963 році подарував музеєві промисловий дизайнер Раймонд Лоуї. Чому ж картина великого художника в документах музею була атрибутована неправильно? Причина, як з'ясувалось, в тому, що відбулась плутанина в документах і картину Пікассо помістили в сховище як твір невідомого автора. Не став на заваді навіть підпис художника, який був на картині.

Невідомо скільки б часу вона так зберігалась, але трапилась щаслива випадковість – до музею приїхав фахівець нью-йоркського аукціонного дому *Guernsey's*, який займався дослідженням творчості Пікассо. Саме тоді й підтвердилося авторство художника. Зважаючи на те, що в музеї випадково виявилась така величезна цінність для збереження якої не було умов, картину

вирішено було продати на аукціоні Guernsey's. Однак відомостей про те, яку суму вилучено за картину Пікассо, немає. Очевидно покупець чи аукціон не захотіли розголошувати таємницю.

Відзначимо, що картина «Жінка в червоному капелюсі, яка сидить», створена з використанням доволі рідкісної техніки gemmail з просвітчастого скла. Техніка винайдена лише у 1930-х роках французьким художником Жаном Кротті [*Американський музей знайшов у своїх сховищах...*].

Та все ж частіше такі випадковості трапляються не в музеях а в домівках звичайних мешканців.

Ще одна картину П. Пікассо «знайшлася» в будинку італійської родини з Капрі у 2024 році. Спочатку її «знайшли» у підвалі власного дому і повісили у вітальні. Ніхто не зважав на це «жахливе» полотно, і навіть на підпис, який стояв у лівому кутку картини. Таке ставлення обумовлювалось тим, як потрапила картина до цієї родини. Батько нинішнього власника був бідною і неосвіченою людиною, він збирав усе, що можна було якось продати. Очевидно, покупець на картину не знайшлося і вона залишилась в родині.

Син попереднього господаря, який знайшов картину, звернувши увагу на підпис, почав опрацьовувати матеріали з художніх енциклопедій і зробив припущення про авторство картини. Щоб упевнитись у цьому остаточно, він звернувся за консультацією до артдилера. За якийсь час авторство П. Пікассо підтвердилось, правда Луїджі на той час вже помер і справа перейшла вже до його сина. Картина була оцінена у 6 млн євро.

Дружина господаря називала цю картину «жаливою». З'ясувалося, що на ній зображене спотворене обличчя французького фотографа та художниці Дори Маар, яка була коханкою Пікассо до їхнього розставання у 1945 році. Картина написана між 1930 і 1936 роками [*Хохмач В.*].

Щаслива випадковість не оминула і одну французьку родину, яка, розбираючи речі літньої бабусі, покликали експерта, аби дізнатись, чи немає

там чогось цінного (2023). Побачивши серед речей картину, експерт одразу оцінив її в 400 тис євро. З'ясувалося, що це картина «Христос висміяний» відомого італійського художника XIII століття Чімабуе (справжнє ім'я Ченні ді Пепо). На аукціоні ціна твору зросла до 24 млн євро.

На аукціоні картину придбали американські колекціонери, але Міністерство культури Франції, щоб не дозволити вивезти полотно з країни, оголосило його національним надбанням і відмовило у експортному сертифікаті. Тим часом Лувр швидко збирав необхідну сума, щоб викупити картину. 2025 року картина Чімабуе буде вперше експонуватись в Луврі [Горлач П.].

*Чи свідчать наведені приклади про абсурдність зроблених атрибуцій, безпідставність самого атрибуційного методу? Звичайно, ні. І проте не можна не визнати, що **атрибуція як музейна проблема залишається невирішеною і в наші дні**. Її теоретичні основи розроблені далеко не досконало, а практика настільки суперечлива, що фахівці в області атрибуції, за справедливим зауваженням одного з авторів, часто виявляються «в комічному становищі». Як справедливо зауважив Ліонелло Вентурі, **занадто великий ще в атрибуції «коефіцієнт відносності», щоб можна було вважати її науковим методом**» [Ліонелло Вентурі].*

ТЕСТОВІ ЗАВДАННЯ З ТЕМИ «ЗНАВЕЦТВО»

I. Багатоваріантні питання з однією відповіддю

1. *В Італії у XVII столітті знавцями називали ...?*
 - А) аматорів на противагу фахівцям;
 - Б) тих, хто міг говорити про мистецтво;
 - В) тих, для кого мистецтво було професією.

2. *У Британії в XVII столітті знавцями називали ...?*
 - А) тих, хто знався на літературних творах;
 - Б) аматорів на противагу фахівцям;
 - В) аристократів, які повернулися з «гранд-туру» і вважав себе знавцем.

3. *У Франції в XVII столітті знавцями називали ...?*
 - А) аристократів, які повернулися з «гранд-туру»;
 - Б) тих, хто вмів робити висновки про літературні, а потім і мистецькі твори;
 - В) тих, хто вважав себе знавцем.

4. *Першими знавцями були ...?*
 - А) художники;
 - Б) науковці;
 - В) колекціонери.

5. *Український музейник – знавець Пінзеля?*
 - А) Б. Ханенко;
 - Б) Б. Возницький;
 - В) Д. Щербаківський.

6. *Український колекціонер, який користувався послугами В. Боде як знавця?*

- А) С. Таранушенко;
- Б) В. Тарновський;
- В) Б. Ханенко.

7. *Перші підробки творів мистецтва відомі з часу...?*

- А) Давнього Риму;
- Б) Стародавньої Греції;
- В) з епохи Відродження.

8. *У Давньому Римі найчастіше підробляли?*

- А) картини;
- Б) ікони;
- В) скульптури.

9. *Знавецька праця Лоренцо Гіберті?*

- А) «Життєписи найславетніших»;
- Б) «Коментарі»;
- В) «Три книги про живопис».

10. *Знавецька праця Джорджо Вазарі?*

- А) «Життєписи найславетніших»;
- Б) «Життєписи античних...»;
- В) «Десять книг про архітектуру».

11. *Знавецька праця Карела ван Мандера?*

- А) «Життєписи найславетніших»;
- Б) «Коментарі»;
- В) «Життєписи античних...».

12. *Хто уклав перший «експертний» опис твору мистецтва, зроблений на українських землях?*

- А) Б. Ханенко;
- Б) Я. Суша;
- В) П. Мокрецький.

13. *Якої культурної цінності стосувався перший «експертний» опис, зроблений на українських землях?*

- А) ікони Холмської Божої Матері;
- Б) Володимирської ікони;
- В) скіфської пекторалі.

14. *Найвидатніший представник знавцтва XIX століття?*

- А) В. Боде;
- Б) Д. Вазарі;
- В) Д. Мореллі.

15. *В якій державі вперше почали скликатися експертні комісії із знавців?*

- А) Італії;
- Б) Франції;
- В) Голландії.

16. *Назвіть одного з перших голландських знавців.*

- А) К. Мандер;
- Б) Д. Вазарі;
- В) Й. Зандрарт.

17. *Назвіть одного з перших німецьких знавців.*

- А) К. Мандер;
- Б) Д. Мореллі;

В) Й. Зандрарт.

18. *Кого вважають найвидатнішим представником знавецтва XIX ст.?*

А) К. Мандер;

Б) Д. Мореллі;

В) М. Фрідлендер.

19. *Кому належать слова: «Більшість майстрів мають звичку головну увагу приділяти обличчю та зображати його настільки повно, наскільки це можливо. В учнів же часто помітне просте наслідування, але це в найменшій мірі стосується рук і вух, нігтів, дуже різний у кожної людини...*

Кожен значний художник має властивий йому тип зображення руки і вуха»?

А) Д. Вазарі;

Б) Д. Мореллі;

В) М. Фрідлендеру.

20. *З якого знавця починає відлік експертиза творів мистецтва як наука?*

А) В. Бодє;

Б) Д. Мореллі;

В) Б. Беренсона.

21. *На чому ґрунтувався атрибуційний метод Б. Беренсона, який він називав «критичним формалізмом»?*

А) інтуїції знавця;

Б) порівняльному вивченні картин;

В) порівняльній анатомії.

22. *Хто є наймолодшим зі славної плеяди західноєвропейських майстрів атрибуції і найбільш гарячим апологетом знавецтва?*

А) М. Фрідлендер;

Б) Б. Беренсон;

В) Х. Гроот.

23. *Кому із знавців належать слова: «у владі знавця – створення або знищення цінностей»?*

А) М. Фрідлендер;

Б) Б. Беренсон;

В) В. Боде.

24. *Коли атрибуція стає справжньою наукою?*

А) 1880–1890 рр.;

Б) 1890–1920 рр.;

В) 1900–1930 рр.

25. *Що лежить в основі атрибуційного методу М. Фрідлендера?*

А) інтуїція;

Б) точні науки;

В) порівняльна морфологія.

II. Багатоваріантні питання з кількома (2–5) відповідями

26. *Знавецтво – це ...:*

А) розділ мистецтвознавства;

Б) напрям у мистецтвознавстві кінця XIX століття;

В) історичний різновид атрибуційної діяльності;

Г) володіння практичними знаннями, необхідними для визначення достовірності культурної цінності;

Д) формування експертного висновку на культурні цінності.

27. *Синонімами знавецтва в українській мові можуть бути:*

- А) фаховість;
- Б) ерудиція;
- В) компетентність;
- Г) освіченість;
- Д) глибокі знання.

28. *Знавці – це ...:*

- А) високоосвічені аматори;
- Б) високоосвічені фахівці в галузі мистецтва;
- В) не мають фахової освіти;
- Г) науковці-мистецтвознавці;
- Д) науковці інших галузей, але не мистецтвознавці.

29. *Для знавців характерна ...:*

- А) добра зорова пам'ять;
- Б) прекрасні знання сюжетів і особливостей робіт певного автора;
- В) головне – хороша освіта;
- Г) думка, яку не завжди можна пояснити;
- Д) знання, засновані на ретельному вивченні багатьох творів мистецтва.

30. *Знавцями були ...:*

- А) художники;
- Б) колекціонери;
- В) музейні працівники;
- Г) університетські викладачі;
- Д) історики мистецтва.

31. *Атрибуційний метод Джованні Мореллі отримав назву:*

- А) анатомічний;
- Б) морфологічний;

- В) граматика художньої мови;
- Г) інтуїтивний;
- Д) метод зорової атрибуції.

32. *Визначними знавцями-музейниками першої третини XX століття були:*

- А) А. Бредіус;
- Б) В. Боде;
- В) Д. Мореллі;
- Г) М. Фрідлендер;
- Д) Д. Вазарі.

33. *Назвіть основні критерії справжності творів мистецтва, розроблені В. Боде:*

- А) документи про твір;
- Б) цінність конкретного твору художника у його творчості загалом;
- В) індивідуальний стиль художника;
- Г) еволюція індивідуального стилю художника;
- Д) врахування періодів занепаду і підйому у творчості художника.

III. Визначити пропущені слова, фрази, дати

34. *Визначте пропущені слова: Історичним попередником атрибуції культурних цінностей є [].*

- А) Знавецтво; Б) Експертиза; В) Мистецтвознавство.

35. *Визначте пропущені слова: Термін «знавець» виник у [] в [] столітті:*

- А) Італії; Б) Франції; В) Нідерландах.
- Г) XV; Д) XVI; Е) XVII.

36. Визначте пропущені слова: Знавецтво, як історичне явище було започатковане працями [] []:

А) колекціонерів; Б) історіографів; В) університетських вчених.

Г) Джованні Мореллі; Д) Лоренцо Гіберті; Е) Джорджо Вазарі.

37. Визначте пропущені слова: Лоренцо Гіберті – [] ювелір, художник, скульптор, історик мистецтва, основна праця якого [], в якій наявні перші ознаки знавецтва та атрибуційних захоплень:

А) італійський; Б) французький; В) голландський.

Г) «Життєписи найславетніших...»; Д) «Коментарі...»; Е) «Фенікс, тричі воскреслий».

38. Визначте пропущені слова: Славу Джорджо Вазарі принесла праця [], що містить відомості про митців [] доби Відродження та епохи маньєризму і деякі їх твори. При написанні «Життєписів» автор користувався і [] Лоренцо Гіберті.

А) «Життєписи»; Б) «Коментарі»; В) «Морфологія мистецтва».

Г) Італії; Д) Греції; Є) Франції.

Є) «Коментарями»; Ж) «Життєписами найславетніших»; З) «Досвід порівняльного вивчення картин».

39. Визначте пропущені слова: Книга Мандера містить відомості про життя і творчість понад [] ста майстрів в основному [] і частково німецької шкіл XV–XVI століття, а також життєписи античних та італійських художників.

А) 50; Б) 100; В) 200.

Г) голландської; Д) італійської; Е) французької.

40. Визначте пропущені слова: Знавецтво було започатковане у [] століттях [] теоретиками мистецтва, праці яких стали базою для подальших пошуків у цій галузі.

А) XIV–XV; Б) XV–XVI; В) XV–XVIII.

Г голландськими; Д) німецькими; Е) італійськими.

41. Визначте пропущені слова: На думку Б. Беренсона, найбільш придатні для атрибуції творів живопису []:

А) вухо, рука, складки одягу і пейзаж;

Б) волосся, очі, ніс, губи;

В) череп, підборіддя, будова тіла, рух людини, архітектура, колір, світлотінь.

42. Визначте пропущені слова: На думку Б. Беренсона найменшу роль в атрибуції творів живопису відіграють []:

А) вухо, рука, складки одягу і пейзаж;

Б) волосся, очі, ніс, губи;

В) череп, підборіддя, будова тіла, рух людини, архітектура, колір, світлотінь.

43. Визначте пропущені слова: На думку Б. Беренсона, мало придатними маркерами для атрибуції творів живопису є []:

А) вухо, рука, складки одягу і пейзаж;

Б) волосся, очі, ніс, губи;

В) череп, підборіддя, будова тіла, рух людини, архітектура, колір, світлотінь.

44. Б. Беренсон ділить усі джерела для атрибуції творів мистецтва на три види. Основним є []; [] має незначну цінність, або й не матиме жодної цінності; роль [] також невелика.

- А) традиція; Б) договір; В) картина;
 Г) документ; Д) підпис; Е) сама культурна цінність;
 Є) підпис; Ж) дата; З) традиція

IV. Правильно / неправильно

- 45.Правильно / неправильно: *Історичним попередником атрибуції та експертизи культурних цінностей є знавецтво.*
 А) так Б) ні
- 46.Правильно / неправильно: *Історичним попередником атрибуції та експертизи культурних цінностей є мистецтвознавство.*
 А) так Б) ні
- 47.Правильно / неправильно: *Знавці – це люди, які мають фахову освіту або ж працюють в системі охорони культурної спадщини.*
 А) так Б) ні
- 48.Правильно / неправильно: *Знавці – це люди, які мають фахову освіту або ж працюють в музеях і картинних галереях.*
 А) так Б) ні
- 49.Правильно / неправильно: *Термін «знавець» виник в Франції в XVII столітті.*
 А) так Б) ні
- 50.Правильно / неправильно: *Лоренцо Гіберті – італійський ювелір, художник, скульптор, історик мистецтва, в «Життєписах» якого наявні перші ознаки знавецтва та атрибуційних захоплень.*
 А) так Б) ні
- 51.Правильно / неправильно: *Лоренцо Гіберті можна назвати родоначальником знавецтва, який намагався розвивати теоретичні проблеми розвитку мистецтва.*
 А) так Б) ні

- 52.Правильно / неправильно: *«Життєписи найславетніших» Вазарі є відображенням стану розвитку мистецтвознавства того часу. Без матеріалів, зібраних Вазарі та його друзями, історія мистецтв мала б набагато більше білих плям.*
- А) так Б) ні
- 53.Правильно / неправильно: *Дослідники роблять припущення, що книга Вазарі «Життєписи найславетніших» – перша в історії людства мистецтвознавча праця, в якій закладені основи мистецтвознавства як науки.*
- А) так Б) ні
- 54.Правильно / неправильно: *Перший знавецький («експертний») опис на українських землях, укладений єпископом Холмським і Белзьким, членом монашого ордену василіан, доктором богослов'я Данилом Щербаківським.*
- А) так Б) ні
55. Правильно / неправильно: *Правильна чи неправильна теза: Перший знавецький («експертний») опис на українських землях, укладений автором книги «Фенікс, тричі воскреслий» про чудотворну ікону Холмської Божої Матері у XVIII ст.*
- А) так Б) ні
- 56.Правильно / неправильно: *«Атрибуційний метод Мореллі» був, по суті, детективним. Він виходив з того, що певні елементи зображення особливо характерні для індивідуального почерку майстра, вільні від наслідування і не пов'язані традицією школи. До таких відносять очі, обличчя, нігті, вуха, брови та ін.*
- А) так Б) ні
- 57.Правильно / неправильно: *На думку Д. Мореллі, більшість майстрів мають звичку головну увагу приділяти обличчю та зображати його настільки повно, наскільки це можливо. В учнів же часто помітне просте наслідування, але це в найменшій мірі стосується рук і вух, нігтів, дуже різних у кожної людини. Якщо тип зображення святого зазвичай*

характерний для цілої школи, манера писати складки одягу передається від майстра до учня і наслідувача, то зображення рук і вух, а також пейзажу властиве кожному самостійному художнику.

А) так Б) ні

58.Правильно / неправильно: *М. Фрідлендер заперечував науковість атрибуції і можливість документування атрибуційних суджень знавця і основним в атрибуції вважав інтуїцію.*

А) так Б) ні

59.Правильно / неправильно: *М. Фрідлендер підкреслював «несвідомість» процесу порівняння, а отже, і неможливість словесної аргументації судження знавця.*

А) так Б) ні

60.Правильно / неправильно: *Гофстеде де Гроот вимагав від знавця суворой аргументації своєї думки.*

А) так Б) ні

V. Коротка відповідь

61.Дайте коротку відповідь: *Назвіть знавців, які заклали теоретичні основи знавцтва.*

62.Дайте коротку відповідь: *Чому сучасники критикували працю Д. Вазарі?*

63.Дайте коротку відповідь: *У праці якого знавця, на думку окремих дослідників, закладені основи мистецтвознавства як науки?*

64.Дайте коротку відповідь: *Кого зі знавців називають «північним Вазарі» і чому?*

65.Дайте коротку відповідь: *Хто з відомих українських поетів і прозаїків був знайомий із «Життєписами» Д. Вазарі і в якому творі згадував цю працю?*

66.Дайте коротку відповідь: *Хто з відомих знавців початку XX століття заперечував науковість атрибуції і чому?*

VI. Встановити відповідність

67. *Встановіть відповідність між знавцями, країною та їх працями.*

- А) Л. Гіберті; Б) Д. Вазарі; В) Я. Суша;
- Г) Італія; Д) Польща; Е) Україна.
- Є) «Коментарі»; Ж) «Життєписи»; З) «Фенікс, тричі воскреслий».

68. *Встановіть відповідність між знавцями та їх атрибуційними методами.*

- А) Д. Мореллі; Б) Б. Беренсоном; В) М. Фрідлендером;
- Г) критичний формалізм; Д) перше враження; Е) граматика художньої мови.

VII. Відкриті завдання

69. *Охарактеризуйте причини появи знавецтва і знавців.*

70. *Проаналізуйте значення праці Л. Гіберті для формування атрибуційного методу та зародження історії мистецтва як науки.*

71. *Проаналізуйте подібність і відмінність у діяльності Д. Вазарі і К. Мандера.*

VIII. Есе

72. *М. Фрідлендент і Х. Гроот – в чому суть суперечки між ними.*

73. *Обґрунтуйте, чи можливо уникнути помилок в атрибуції культурних цінностей.*

РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА

1. Акімов Д. І. Маркетинг образотворчого мистецтва від античних часів до артинку XXI століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2023. № 2. С. 75–80.
2. Алексеєнко І. Предмети мистецтва – привабливий, але ризиковий об'єкт інвестування. URL : https://antykvar.com.ua/pub/Predmety_mystetztva_pryvablyvyj_ale_ryzykovyj_ob_ekt_investuv.html.
3. Американський музей знайшов у своїх сховищах картину Пікассо. URL: https://zn.ua/ukr/CULTURE/amerikanskiy_muzey_znayshov_u_svoyih_shovischah_kartinu_pikasso.html.
4. Антонович Є., Удріс І. Українське мистецтвознавство кінця XIX – початку XX століття: дослідження національних форм вітчизняного образотворчого мистецтва: монографія. Кривий Ріг, 2015. 300 с.
5. Бернард Беренсон : доля литвака. URL : <https://z.berkovich-zametki.com/y2021/nomer1/averbuch/>.
6. Бернард Беренсон : доля литвака. URL : <https://z.berkovich-zametki.com/y2021/nomer1/averbuch/>.
7. Василевська С., Вигоднік А. Холмська чудотворна ікона Богородиці. URL : *Минуле і сучасне Волині та Полісся. Християнство в історії і культурі Володимира-Волинського та Волині*. Наук. зб. Вип. 47. Матеріали XLVII Всеукраїнської наукової історико-краєзнавчої конференції. Упоряд. А. Силюк. – Луцьк, 2013. С. 177–180.
8. Горлач П. Лувр нарешті придбав картину XIII століття, яку знайшли на смітнику, і зробить її центром експозиції. URL : <https://susplne.media/culture/618565-luvr-naresti-pridbav-kartinu-xiii-stolitta-hristos-vismianij-i-zrobit-ii-centrom-ekspozicii/>.
9. Дмитренко А. Знавецтво як історичний попередник атрибуції та експертизи. *Гуманітарний простір науки: досвід та перспективи*: зб.

матеріалів XLI Міжнарод. наук. практ. інтернет-конф. (м. Переяслав, 25 вересня 2024 р.). Переяслав, 2024. Вип. 41. С. 96–102. URL : <https://evnuir.vnu.edu.ua/handle/123456789/24736>

10. Дмитренко А. Початок формування знавцтва як основи атрибуції творів мистецтва. *Матеріали XVI Міжнародної науково-практичної інтернет-конференції «Гуманітарний простір науки: досвід та перспективи»*, 6 березня 2018 року. Зб. наук. пр. Переяслав-Хмельницький, 2018. С. 30–36.

11. Експертиза живопису: як це було у XIX – на початку XX століття. URL : <https://thestatussymbol.com/artexpertise-19-20-veke/>

12. Експертиза живопису: як це було у XVII столітті. URL : <https://thestatussymbol.com/expertise-kak-eto-bilo-v-17-veke/>.

13. Експертиза живопису: як це було у XVIII столітті. URL : <https://thestatussymbol.com/art-expertise-kak-eto-bilo-v-18-veke/>.

14. Знайдено спосіб розпізнати картини-підробки. URL: <https://life.pravda.com.ua/society/2010/01/7/37017/>.

15. Зьоменко М. В. Від приватної колекції до музею: історія зібрань Ханенків. *Суспільно-політичні процеси на українських землях: історія, проблеми, перспективи*. Матеріали VII Всеукраїнської наук.-пр. конф. (Суми, 21 квітня 2020 року). Суми, 2020. С. 85–89. URL : https://essuir.sumdu.edu.ua/bitstream-download/123456789/78006/1/Zomenko_pryvatna_kolektsiia.pdf;jsessionid=ECFDA1A627B29E488B89B583F7FCE372.

16. Коен П. Шедеври чи мазня? Картини вартістю десятки мільйонів доларів виявилися підробками. URL: https://texty.org.ua/articles/35309/Shedevry_chy_mazna_Kartyny_vartistu_desatky_miljoniv-35309/.

17. Конько А. Шедевральне шахрайство: історія генія-підробника, який обдурих пів світу

URL : https://24tv.ua/shedevralne-shahraystvo-istoriya-geniya-pidrobniha-novini-svitu_n1866785.

18. Котик О. Правда, як і диявол, криється у дрібницях, або що спільного між Шерлоком Холмсом та бергамською художньою галереєю.

URL : <https://kyciamandrivnycia.com/%D0%BF%D1%80%D0%B0%D0%B2%D0%B4%D0%B0-%D1%8F%D0%BA-%D1%96-%D0%B4%D0%B8%D1%8F%D0%B2%D0%BE%D0%BB-%D0%BA%D1%80%D0%B8%D1%94%D1%82%D1%8C%D1%81%D1%8F-%D1%83-%D0%B4%D1%80%D1%96%D0%B1%D0%BD%D0%B8%D1%86%D1%8F/>.

19. Лебедева К. Горбачов Д. «Око – це комп'ютер». URL: <https://uartlib.org/exclusive/mystetstvoznaveits-dmytro-gorbachov-okotse-kompyuter/>.

20. Морі Є. Світ фейкового мистецтва. Як митцеві стати мільйонером завдяки підробкам. URL: <https://suspilne.media/17417-svit-fejkovogo-mistectva-ak-mitcevi-stati-miljonerom-zavdaki-pidrobkam/>.

21. Моріс Утрілло. URL : <https://nevsepic.com.ua/uk/art/4864-moris-utrillo-34-robit.html>.

22. Моріс Утрілло. URL : <https://nevsepic.com.ua/uk/art/4864-moris-utrillo-34-robit.html>.

23. На виставці Модільяні 20 картин виявилися підробкою. URL : <https://www.bbc.com/ukrainian/news-42659255>.

24. Озгурк І. Підробляли картини Пікассо і Урорхола: в Італії викрили мережу шахраїв. URL : <https://glavcom.ua/world/observe/pidrobljali-kartini-pikasso-i-uorkhola-u-italiji-vikrito-merezhu-shakhrajiv-1030882.html>.

25. Платонова А. Ольга Сагайдак: «Ми не бачимо й половини того, що відбувається на артринку». URL : https://lb.ua/culture/2020/07/23/462393_olga_sagaydak_mi_bachimo_y.htm.

26. Процюк А. Полювання на красу : як подружжя Ханенків зробило колекціонування справою життя. URL: <https://media.zagoriy.foundation/speczproyekty/polyuvannya-na-krasu-yak-podruzzhzha-hanenkiv-zrobylo-kolekcziionuvannya-spravoyu-zhyttya/>.

27. Романчук О. С. Аналіз методики дослідження творів мистецтва. Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. Луцьк : Надстир'я. 2003. С. 149–160. URL : <https://www.myslenedrevo.com.ua/uk/Sci/Archeology/Archeometry/Methods/ArtStudies.html>.

28. Солошенко В.В. Аукціонна торгівля творами мистецтва з обтяжливим минулим 1945–2020 рр.: недосліджені аспекти. *Сторінки історії*. 2020. № 50. С. 268–285.

29. Солошенко В. Фальшування творів мистецтва: міжнародний контекст. *Україна дипломатична*. 2021. Вип. XII. С. 829–841. URL : <http://ud.gdip.com.ua/wp-content/uploads/2022/01/77-2021.pdf>

30. Стефанович Д. Літописець епохи Відродження Джорджо Вазарі. URL : <https://kpi.ua/vazari>.

31. Стефанович Д. Літописець епохи Відродження Джорджо Вазарі. URL : <https://kpi.ua/vazari>.

32. Тимченко Т. Київська школа реставрації станкового малярства (1920–1930 рр.). *Пам'ятки України*. 2001. № 4. С. 48–71. URL: <http://195.20.96.242:5068/kvnaoma-xmlui/handle/123456789/200>.

33. Тимченко Т. Р. Експертиза творів образотворчого мистецтва: живопис (історія та методологія): навч. посіб. Київ: НАКККиМ, 2017. 120 с., іл.

34. Тимченко Т., Петліна Д. До витоків експертизи живопису в Україні. *Тексти культури: Дослідження, інтерпретація: Зб. наук. праць / І. М. Юдкін-Ріпун, С. В. Оляніна та ін. Київ: Інститут культурології НАМ України, 2017. С. 127–154.*

35. Удріс І. Українське мистецтвознавство кінця XIX – початку XX століття у контексті тогочасної європейської науки про мистецтво: ідеї, теорії, методи. *Проблеми образотворчого, пластичного та ужиткового мистецтва*. 2018. Вип. 33. С. 110–116.

36. Федорук О. Мистецький твір та ствердження його авторської правдоподібності. *Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури*: зб. наук. пр. 2023. № 33. С. 270–277.

37. Фрачек Д., Луцька К. Мистецтво підробки. URL: <https://www.dw.com/uk/мистецтво-підробки-як-боротися-із-шахраями/a-16894435>.

38. Ханенко Б. І. Спогади колекціонера. / авт.-упоряд. Н. І. Корнієнко [та ін.] ; заг. ред. В. І. Виноградова та ін.; Музей мистецтв ім. Богдана та Варвари Ханенків. Київ: Дзеркало світу, 2008. 160 с. : фото. кольор.

39. Хохмач В. Знайдена у підвалі «жахлива» картина виявилася шедевром вартістю 6 млн. євро (фото). URL : <https://focus.ua/worldfun/670978-naydannaya-v-podvale-uzhasnaya-kartina-okazalas-shedevrom-stoimostyu-6-mln-evro-foto>.

40. Штефан О. Фальсифікація творів мистецтва. *Теорія і практика інтелектуальної власності*. 2010. № 1. С. 7–24. URL : http://www.ndiiv.org.ua/Files2/2010_1/1.pdf.

41. Штефан О. Фальсифікація творів мистецтва. *Теорія і практика інтелектуальної власності*. 2010. № 1. С. 7–24. URL : http://www.ndiiv.org.ua/Files2/2010_1/1.pdf.

42. Штучний інтелект виявив 40 ймовірних підробок серед картин, виставлених на продаж на платформі eBay: зокрема, фальшиві роботи Клода Моне та П'єра-Огюста Ренуара. URL : <https://suspilne.media/culture/741207-si-viaviv-40-pidroblenih-kartin-vistavlenih-na-prodaz-na-ebay-sered-nih-tvori-mone-ta-renuara/>.

43. Юхимець Г., Фоменко Д., Цинковська І., Скрипник П. Європейський гравірований портрет XVI–XIX ст. з фондів Національної

бібліотеки України імені В. І. Вернадського: дослідження; ілюстрований каталог: у 2 кн. Кн. 1. Київ : Академперіодика, 2022. 496 с., іл. URL : https://irbis-nbuv.gov.ua/E_LIB/PDF/er-0004919.pdf.