



РАЗОБЛАЧЕНИЯ ВЕКА



ОГИЗ

ВИНСЕНТ НОСЕ

# ПОДДЕЛКИ НА АУКЦИОНАХ ДЕЛО РУФФИНИ

САМОЕ ГРОМКОЕ ПРЕСТУПЛЕНИЕ В ИСКУССТВЕ





Разоблачения века

Винсент Носе

**Подделки на аукционах. Дело  
Руффини. Самое громкое  
преступление в искусстве**

«Издательство АСТ»

2020

УДК 75  
ББК 85.1

## **Носе В.**

Подделки на аукционах. Дело Руффини. Самое громкое преступление в искусстве / В. Носе — «Издательство АСТ», 2020 — (Разоблачения века)

ISBN 978-5-17-135461-9

Автор этой книги известный журналист ежемесячника The Art Newspaper Винсент Носе, почти в детективной манере рассказывает о шайке мошенников, возглавляемой известным арт-дилером Руффини и четырехлетнем исследовании, описывающем «приключения картин известных мастеров» по всему миру. Винсент Носе проливает свет как на техническую изобретательность фальсификаторов, так и на противоречивость экспертов, которые так и не смогли правильно атрибутировать полотна великих мастеров. Эта книга о подлинниках и фальшивках, о прибыльном бизнесе мошенников, в котором крутятся миллионы долларов. Крупные музеи, такие как нью-йоркский Метрополитен-музей, Гетти, Лондонская Национальная галерея, Лувр, венский Музей истории искусств и Национальная галерея Пармы, аукционы Sotheby's, Christie's в Париже, Лондоне и Нью-Йорке; видные лондонские и парижские и мюнхенские галереи; признанные эксперты по всей Европе и США — все были втянуты в самый большой скандал, который когда-либо знал мир искусства. В формате PDF А4 сохранен издательский макет.

УДК 75  
ББК 85.1

ISBN 978-5-17-135461-9

© Носе В., 2020

© Издательство АСТ, 2020

## Содержание

Предисловие	7
Пролог	10
Часть I	12
Глава 1	12
Глава 2	16
Глава 3	22
Глава 4	26
Глава 5	30
Часть II	35
Глава 6	35
Конец ознакомительного фрагмента.	37

**Винсент Носе**  
**Подделки на аукционах. Дело Руффини.**  
**Самое громкое преступление в искусстве**  
*Бернару Женье, в Динар, слеза в океане*

## Предисловие

### Отличить ложь от правды

Этот рассказ – результат пяти лет расследования, начавшегося с момента, когда первый, а потом второй свидетель пришли побеседовать со мной и рассказать о своих невероятных приключениях в закулисы арт-рынка, где заключаются миллионные сделки, плетутся интриги, случаются молниеносные падения и головокружительные взлеты.

Я уже тогда не сомневался в масштабах потрясения, которое вызовет эта информация, и в том, что его отголоски распространятся по всей планете. Лувр, Национальная галерея в Лондоне, музей Метрополитен в Нью-Йорке, Музей истории искусства в Вене, Национальный музей в Парме, отделения *Sotheby's* и *Christie's* в Париже, Лондоне и Нью-Йорке, многие престижные галереи Лондона и Парижа, не считая различных экспертов из Европы и США, оказались замешаны в разразившемся скандале – естественно, против своей воли. Юридические процедуры проводились в Париже, Нью-Йорке, Лондоне и Милане. Несмотря на различные заявления, сделанные в ходе расследования, ни один из участников событий до сих пор не был осужден. Официально расследование началось во Франции в 2015 году по делу о художественных подделках, мошенничестве и отмывании денег, но до сих пор неизвестно, какой будет его развязка. А пока оно идет, следует помнить, что вина подозреваемых еще не доказана.

К сожалению, на картины презумпция невиновности не распространяется. После серии научных исследований, часть которых была инициирована следствием, многие из них были объявлены подделками – иногда блестящими, иногда не очень, но обязательно создающими иллюзию подлинности. Тем не менее, прежде чем подвергнуться лабораторным анализам, эти картины были вознесены на пьедестал авторитетными экспертами, и в некоторых случаях споры об их происхождении продолжаются до сих пор. Здесь приходит на ум крылатое выражение Оскара Уайльда: «Правда редко бывает чистой и никогда не бывает простой». Историки искусства постоянно противоречат друг другу, а научная экспертиза натывается на проблемы, которые на первый взгляд кажутся неразрешимыми. В своей книге я постарался привести аргументы разных сторон. Читателю предстоит прийти к собственному заключению в ожидании, пока судьи разберутся, где правда, а где ложь.

Французское законодательство, приходится признать, мало чем может им в этом помочь. Закон о борьбе с подделками в искусстве не редактировался с 1895 года, поэтому полицейские, жандармы и судьи, сталкиваясь с фальсификаторами, выдвигают против них обвинения по другим статьям, например о мошенничестве. Сам термин «подделка» может иметь разные значения. Искусствоведы, эти кладези мудрости, различают, например, «реплики» (произведения того же автора, который повторяет свои композиции для разных заказчиков) и «копии» или «пастиши» (основанные на исходном произведении, но не повторяющие его полностью), выполненные без мошеннических целей, как правило, в ту же эпоху, что и оригинал. Совсем другое дело – намеренное создание таких копий с целью получить с жертвы деньги, порой весьма значительные. Намерение, соответственно, имеет здесь принципиальное значение.

В обычном языке все гораздо проще. «Подделка» – это то, что не является оригиналом. Вот почему пресса регулярно поднимает шум, сообщая об обнаружении «поддельного Рембрандта», в то время как речь идет о произведении какого-нибудь его одаренного ученика, которое впоследствии спутали с работой учителя.

В юридической терминологии значение этого слова таково: подделками называют предметы, созданные с мошеннической целью, откуда и уничижительная коннотация. Точно так же, если в обыденной речи «контрафакт» считается синонимом подделки, то, по французскому

законодательству, трактующему данный термин более конкретно – это нарушение авторских прав, будь то плагиат или репродуцирование произведения без разрешения автора.

Мошенники всегда обаятельны – при их профессии это необходимо. А вот богатые покупатели редко вызывают сочувствие широкой публики. Мы относимся к ним, скорее, с недоверием и даже злорадствуем, когда их обманывают. Нам может быть за это стыдно, но такова уж человеческая натура. Но прежде чем обвинять – с точки зрения морали, а не юриспруденции – персонажей этой книги, стоит напомнить себе о том, что все мы можем ошибаться. Честных людей на свете все-таки больше. Право на ошибку есть у каждого, а подделки могут быть крайне убедительными. Если бы лаборатории, проверявшие упомянутые в книге картины, единогласно подтвердили, что они фальшивые, их автора следовало бы занести в пантеон величайших фальсификаторов нашего времени. Получилось бы, что он сумел подделать произведения максимально разных стилей, причем с использованием старинных материалов. Тут на сцену выступают скептики, которые говорят, что одному художнику просто невозможно скопировать столько великих мастеров из разных эпох. Да и большинство экспертов не допускают мысли о том, чтобы фальсификатор замахнулся на портреты Золотого века и одновременно – на алтарные образы Ренессанса. Но ведь то же самое говорили и о мебели из королевских дворцов. К несчастью, реальность опровергла это убеждение, свидетельством чего стало дело о фальшивых креслах Марии-Антуанетты, купленных Версальским дворцом, и масштабном производстве поддельной мебели Булля, краснодеревщика Людовика XIV.

Несмотря на бурные дебаты, неоднократно разражавшиеся в прессе в последние несколько десятилетий, нельзя недооценивать фальсификаторов, ведь так мы рискуем превратить их в героев нашего времени, проникнутого либертарианством. Практически всегда они и их пособники – это преступники, охваченные жадой наживы. Те, кому доводилось слышать, о чем говорят между собой по телефону арт-дилеры, знают, что они постоянно препираются по поводу раздела прибыли, не гнушаясь даже шантажом и угрозами. Их объединяют жадность, цинизм и эгоизм – порой приводя к достижению больших высот в профессии, а порой к редкостной глупости в ведении дел.

Ахиллесова пята этих людей – стремление к славе; большинство из них – фантазеры, постоянно преувеличивающие свои подвиги. Этот же нарциссизм свойствен и фальсификаторам. Все они гордятся своими произведениями. Но главный судья, которого никому из них не избежать – это время. Испытание временем подделки не проходят: пастиш всегда носит отпечаток той эпохи, в которую был создан. «Дело в том, – пишет Жан-Луи Гэллемен в своей книге *Слишком хорошо, чтобы быть правдой*<sup>1</sup> – что создатель подделки не только ориентируется на представление о подлиннике, которое довольно мимолетно, но еще и использует те элементы, которые привлекают его современников». Это может происходить ненамеренно, даже непроизвольно. Но подделка неизбежно выдает время, когда она была создана. Правда, должны пройти годы, чтобы все встало на свои места. Как заметил мой уважаемый коллега Гарри Беллет, с неподражаемой иронией описывая крупные аферы прошлого в серии статей, опубликованных в 2015 году в журнале *Le Monde* (изданы в виде сборника под названием *Знаменитые фальсификаторы*<sup>2</sup>), журналистам, которые славятся своей ленью, легко говорить задним числом, что подделка сразу была очевидна. Очень мало кто из представителей этой профессии замечает это вовремя – и еще меньше осмеливаются заявить о своих подозрениях вслух.

Вот почему перед коллекционерами остро встает вопрос: как же определяется стоимость произведения, если экспертиза не может установить даже его подлинность? Множащиеся скандалы подрывают основы, на которых строился мир искусства. Знаменитая нью-йоркская гале-

---

<sup>1</sup> *Trop beau pour être vrai*, Le Passage, 2019.

<sup>2</sup> *Fausseurs illustres*, Actes Sud, 2018.



рея Нодлер<sup>3</sup>, которая оказалась вовлечена в грандиозный скандал с поддельными картинами, пережить его не смогла. Остальные на очереди.

---

<sup>3</sup> Knoedler (M. Knoedler & Co.) – художественный салон (галерея) в Нью-Йорке, основанный в 1846 году. Одна из старейших коммерческих художественных галерей в США, работавшая 165 лет и закрывшаяся в 2011 году из-за судебных исков о мошенничествах.

## Пролог

Вторник, 29 октября 2019 года. Болонья. Неприметный силуэт проскальзывает в Дворец правосудия – мужчина среднестатистической внешности, в котором ничто не говорит, что однажды он может стать мировой знаменитостью. В этом прекрасном городе, сохранившем шарм, которого Венеция и Флоренция давно лишились, здание суда из розового песчаника стоит на месте бывшей крепости, исчезнувшей с лица земли. Возле таблички с запретом на курение под угрозой штрафа на сумму от 27,50 до 2700 евро (итальянцам свойствен размах), полицейский, охраняющий вход, спокойно попыхивает сигареткой. В третьем зале апелляционного суда, почти пустом, окна закрыты пожелтевшими бумажными жалюзи. Временно протянутые электрические провода, видимо, ставшие постоянными, свисают со стен грязно-серого цвета.

Заседание начинается с полуторачасовым опозданием. Слушается дело местного художника по имени Лино Фронджа, который все это время терпеливо ожидал, сидя на скамье. Он знает, что его судьба на будущие годы (сейчас ему шестьдесят один) зависит от решения судьи. С тех пор как его имя всплыло в ходе расследования по громкому делу о поддельных картинах, он не сделал ни одного заявления, даже чтобы объявить о своей невинности. Слегка похудевший, лысоватый, с седыми усами и бакенбардами, он хранит молчание. Его адвокат из Рима, Татьяна Минчарелли, пытается воспользоваться задержкой, чтобы изгнать из зала случайного журналиста – она уверяет его, против правды, что заседание пройдет при закрытых дверях.

Судья открывает сессию, с пулеметной скоростью зачитывая содержание дела. Адвоката, наконец, приглашают выступить; клиенту в ходе заседания слова так и не дадут. Минчарелли заявляет об отсутствии «достаточных оснований для утверждения ордера на арест», выданного во Франции в отношении ее клиента.

Суд берет четыре месяца на размышление, чтобы вынести свой вердикт. Так уж работает юстиция. Адвокат обещает запросить обоснование ордера у парижской прокуратуры. Несколькими днями позже она добьется снятия полицейского наблюдения, которое следовало за художником с момента его задержания в Эмилии 10 сентября на основании ордера, выданного четыре месяца назад. Опасаясь побега подозреваемого, представительница прокуратуры пыталась этому воспротивиться и напомнила суду, что Лино Фронджа получил на свой счет в Швейцарии перевод на сумму 740 000 евро от Матье Руффини, сына некоего Джулиано Руффини. Она заявила, что ей не кажутся убедительными объяснения подозреваемого насчет того, что это оплата за реставрацию и научный анализ картины, выставленной на продажу в галерее Хэзлитт в Лондоне. Матье Руффини, со своей стороны, сообщил мне, не вдаваясь в подробности, что «никогда не участвовал в продаже или покупке этой картины и в каких бы то ни было финансовых операциях». Он также уточнил, что «никто его не задерживал» и уж тем более не допрашивал, и что на него не выдавался общеевропейский ордер на арест.

Од Бюрези, судья по финансовым делам, в мае 2019 года выдала ордер на арест его отца, проживающего в Эмилии. Он тут же опротестовал его в апелляционном суде Милана, заседание которого переносилось несколько раз. 28 февраля и 4 марта 2020 года были вынесены решения: итальянское правосудие не утвердило – по крайней мере, на тот момент – ордер на арест подозреваемых и их перевозку во Францию.

Болонский суд в деле Лино Фронджа повел себя еще жестче, решив, что французские власти не предъявили никаких доказательств в поддержку обвинения, где говорилось, что художник был «главным фальсификатором, услугами которого пользовался Джулиано Руффини, в течение двадцати лет поставлявший на рынок поддельные картины». Единственным связующим звеном между ними в этом предполагаемом мошенничестве гигантского размаха была картина Эль Греко, принадлежавшая Фронджа. Однако суд возразил, что «простое владение

подделкой», если она не выставляется на продажу, «не преследуется по закону». Кроме того, «ни одно из правонарушений», вменяемых художнику, не было, по мнению суда, «совершено во Франции». Единственным «существенным элементом» в его глазах являлось сообщение Руффини из их с Фронджа переписки, где упоминалась картина «Ессе homo», приписываемая Соларио<sup>4</sup>, которая находилась в Лондоне: там говорилось, что «сюжет тот же самый, но наша побольше» (у нас еще будет возможность вернуться к запутанной истории этих произведений). Суд не счел обоснованными и претензии к переводам средств между Руффини и Лино Фронджа. В их числе упоминались инвестиции последнего в торговлю драгоценными металлами на сумму 1 112 250 евро, которые французские следователи нашли несовместимыми с деятельностью «скромного художника». Однако адвокаты защиты напомнили, что реставрация его дома проводилась на заемные средства и что «Мазератти», на котором он ездит, был куплен подержанным за 16 000 евро.

В Милане апелляционный суд также не утвердил ордер на арест Джулиано Руффини, хотя и на других основаниях. Несмотря на протесты прокуратуры, суд постановил – имея на то полное право, – что сначала следует дождаться окончания дела об уклонении от налогов, которое может затянуться на годы. Пока же подозреваемому, которому на данный момент 74 года, следует оставаться в распоряжении налоговых органов.

Обратившись в кассационный суд, последний добился положительного заключения прокурора, который предложил просто-напросто отклонить французский ордер на том основании, что судебную процедуру по данному делу следует проводить в Италии. Этот аргумент звучал довольно странно, поскольку практически все транзакции, на которых основывались подозрения в мошенничестве, совершались во Франции. 11 июля 2020 года кассационный суд не последовал рекомендации и подтвердил, что Руффини следует выдать французским властям, но только после окончания расследования по делу об уклонении от налогов на сумму 6 000 000 евро. Решение суда в Болонье легко было опротестовать: заседание неоднократно переносилось, и, кроме того, на нем рассматривались детали дела, в то время как достаточно было ограничиться лишь оценкой обоснованности ордера на арест и соблюдения юридических процедур. Однако генеральный прокурор решил по-другому и в утверждении ордера отказал, так что Лино Фронджа может и дальше жить спокойно, если не станет выезжать за пределы страны.

Для уголовного расследования, проводившегося во Франции, это стало тяжелым ударом.

Французским следователям разрешили допрашивать Лино Фронджа и Джулиано Руффини, а также его сына, но только по месту жительства. Они могут сами приехать в Париж и ответить на все вопросы, но только добровольно. Естественно, это не входит в их планы. Собравшись покинуть полуостров, они рискуют оказаться под арестом.

Если когда-нибудь следствию все-таки удастся собрать достаточно улик, то суд в Париже можно будет провести и без их личного присутствия. Но так судья не сможет выслушать аргументы обеих сторон, и выяснить правду станет еще более проблематично.

---

<sup>4</sup> Андреа Солари (также Соларио) (1460–1524) – итальянский художник эпохи Возрождения ломбардской школы.

## Часть I

### «Венера с вуалью»

#### Глава 1

#### Похищение «Венеры»

Несколько месяцев французские следователи из Центрального управления по борьбе с незаконным оборотом культурных ценностей (ОСВС) в условиях строгой секретности следили за всеми действиями Джулиано Руффини, скрывавшегося в горах между Пармой и Реджо.

1 марта 2016 года факт расследования стал достоянием общественности в результате изъятия небольшой картины, экспонировавшейся в рамках выставки коллекции князя Лихтенштейна в Художественном центре *Hotel de Caumont* в Экс-ан-Прованс. «Маленькая, но изысканная», – писал князь Ханс-Адам II в предисловии к каталогу, называя далее «Венеру Кранаха Старшего» самым драгоценным из сорока полотен, представленных им к этому случаю, среди которых имелись также работы Рембрандта, Рубенса и Ван Дейка. «Картина, приобретенная достаточно недавно, Гольбейн потрясающего качества и свежести», – похвастался перед камерами телеканала *France 3* во время вернисажа его брат, князь Филипп, перепутав двух мастеров Ренессанса из-за вполне объяснимого волнения перед грандиозностью события.

В тот момент князь Лихтенштейна еще не знал, что продавцом картины являлся Джулиано Руффини, попавший в поле зрения ОСВС после анонимного письма (за ним, в мае 2019-го, последовало и второе). В марте 2015 года следователи получили показания от первого свидетеля. Старый партнер Джулиано Руффини назвал подделками около двадцати картин и рисунков, выставленных им на продажу, в том числе эту римскую богиню красоты. И этим счет далеко не ограничивался...

1 марта 2016 года следователи вместе с судьей Од Бюрези отправились в Экс, где, сразу после завтрака, явились в тот самый частный особняк, управляемый обществом *Culturespaces*. На глазах у потрясенных сотрудников и нескольких посетителей они поднялись на второй этаж и сняли со стены картину размером примерно 40х25 см. Изображенная на ней девушка, которая придерживает кончиками пальцев прозрачную вуаль, скорее, подчеркивающую, нежели скрывающую ее наготу, выглядела вполне типичной для Лукаса Кранаха, известного как Старший – в отличие от сына, носившего то же имя.

Од Бюрези – судья финансовой полиции, расположенной на рю-дез-Итальян в бывшем здании *Monde*. Она предпочитает избегать внимания прессы и фотографов, а также не посещает светских вечеринок. Молодая женщина среднего роста, шатенка, которую чаще можно увидеть в джинсах и кроссовках, нежели в платье и на каблуках, Од славится своим воинственным нравом. Бывшая руководительница независимого профсоюза работников суда, она доказала свою решимость во многих сложных финансовых расследованиях и политико-юридических скандалах, гремевших в новостях. Достаточно упомянуть, что дело, которое они вели вместе с Сержем Тунером, лишило Франсуа Фийона шансов победить на президентских выборах. Од занималась отслеживанием финансирования Национального фронта, а также средств из Ливии, якобы предназначавшихся для поддержки предвыборной кампании Николя Саркози. Как часто бывает в подобных громких делах, замешанные в них лица не скупилась на обвинения в адрес судьи, не говоря уже о многочисленных жалобах на несоблюдение юридической тайны из-за неизбежных утечек в прессе. Адвокаты разделились в ее отношении на два лагеря: одни восхищались ее умом и аналитическими способностями, другие ставили ей

в укор враждебность по отношению к подозреваемым. Но все признавали ее упорство. А еще несдержанность – как у многих ее коллег. Также Од прославилась тем, что никогда не меняет своего мнения и «прет как бульдозер» – по выражению одного полицейского. Расследование дела о «Венере с вуалью» из-за напряженности между судьей и сотрудниками ОСВС едва не было сорвано на полпути.

Если в 2016 году Од и хотела продолжать расследование в тайне, это ей не удалось. Изъятие подобного сокровища прямо во время выставки остаться незамеченным точно не могло. Хранители княжеской коллекции немедленно ей отомстили – глаза Од узнаваемой миндалевидной формы украсили обложку их каталога, а также афиши и рекламные плакаты по всей стране. «Истинный шедевр, – восхищался *Le Journal des Arts*, – “Венера” Краха, бесценная в своей дерзости, мгновенно приковывает взгляд».

Во Франции можно конфисковать произведения искусства, не дожидаясь ордера, хотя в других странах это кажется чуть ли не инквизиторством. Пресса была поражена тем, что судья решила изъять картину до завершения выставки вместо того, чтобы сохранить секретность и подождать три недели, а заодно избежать лишнего унижения в адрес князя. Его адвокаты, Анн-Софи Нардон и Жан Вейл, потребовали возврата картины, обвинив французскую сторону в незаконном захвате имущества главы иностранного государства – правда, пока это дело развития не получило.

Разъяренный князь, в собрание которого входит около тысячи семисот картин и скульптур, отказался в дальнейшем предоставлять Франции какие-либо экспонаты оттуда. Не могло быть и речи, чтобы несколько месяцев спустя после изъятия Венеры, принадлежащее ему монументальное полотно «Концерт» Валантена де Булонь приняло участие в масштабной ретроспективе этого последователя Караваджо, проходившей в Лувре. А Фонд Кустодия<sup>5</sup>, расположенный в непосредственной близости от здания Национальной Ассамблеи, лишился главного экспоната выставки, посвященной взаимопроникновению рисунка и живописи в Золотой век голландцев, так как князь не предоставил портрет Михиля ван Мюссера, на котором художник изображен с эскизами, рассыпанными по земле, хотя на предыдущем этапе, в Вашингтоне, эта картина выставлялась.

Однако этого следовало ожидать: точно так же Ханс-Адам II отреагировал, когда немецкий суд отказался возвратить ему картину, конфискованную у его семьи сталинским режимом в Чехословакии в 1945 году.

Что касается Франции, князь уведомил, что «пока не принял окончательного решения», по крайней мере «на данный момент». Представители княжеского дома неоднократно подчеркивали, что такие жесткие меры подорвали репутацию страны в глазах других коллекционеров – не говоря уже об угрозе уничтожить полотно.

Это стало бы еще более серьезной ошибкой: ведь если картина подлинная, то ее уничтожение означало бы потерю части драгоценного наследия Ренессанса, а если это подделка, то ее просто необходимо сохранить как улику. Окружение князя возмущалось освещением операции, проведенной в Экс-ан-Прованс, средствами массовой информации, допустившими множество неточностей и ошибок.

Так или иначе, все сходились во мнении, что французская юстиция положила начало одному из наиболее громких скандалов современности в мире искусства.

Общество *Culturespaces* долгое время вело переписку с хранителем княжеской коллекции Йоганном Крафтнером, занимающим этот пост с 2004 года. Он сам отбирал экспонаты

---

<sup>5</sup> Фонд Кустодия (*La Fondation Custodia*) – это коллекция произведений европейских старых мастеров, в том числе полотен голландских, фламандских, итальянских и французских художников искусства в 7-м округе Парижа. Он был основан в 1947 году коллекционером и историком искусства Фрицем Лугтом и его женой Якобой Лугт-Клевер.



для выставки и очень радовался возможности продемонстрировать публике свое последнее драгоценное приобретение. Он же представил проект каталога. В справке, где подчеркивается «мастерское владение техникой масляной живописи» и «тонкость передачи поверхностей», которые «отражают манеру Кранаха в 1530-х гг.», за подписью Ориан Бофис, говорится кратко: «Подписано монограммой внизу слева, датировано 1531. Провенанс<sup>6</sup>: частная коллекция, Бельгия, с середины XIX века; приобретено в 2013 князем Хансом-Адамом II при посредничестве галереи Колнаги, Лондон». Лаконичное примечание не включает в себя никакой истории или библиографических ссылок, за исключением отметки, сделанной самим хранителем в каталоге коллекции князей Лихтенштейна, находящейся в их дворце в Вене. Разгневанный изъятием картины, Йоганн Крафтнер со свойственной ему самоуверенностью с тех пор неоднократно заявлял, что работа абсолютно точно подлинная.

Он приобрел ее в Лондоне, где картина выставлялась в галерее Колнаги<sup>7</sup> на неделе творчества старых мастеров, открытие которой состоялось 28 июня 2013 года. В действительности сделка была заключена не с лондонской галереей, как утверждал каталог выставки в Экс-ан-Прованс, а с ее тогдашним владельцем Конрадом Бернхеймером. Она стала одним из ключевых эпизодов первой Арт-недели в Лондоне, объединившей около пятидесяти выставочных залов. Каталог, выпущенный Колнаги, превозносит очарование этой Венеры, ее женственную фигуру, выписанную на черном фоне, отчего создается впечатление, будто она танцует на лунном диске. Там говорится также, что этот образ «очень близок» к Венере из берлинского музея, с картины, где они с Купидоном крадут мед. «В лице заметно сходство с Грацией справа на «Трех грациях» в Лувре», – пишет автор, упоминая также «искажение телесных пропорций, над которым Кранах экспериментировал десятилетиями» и «тонкость очертаний и теплоту оттенков кожи». Он подчеркивает «идеальную сохранность» произведения, которую официально подтвердил в своем заключении реставратор Патрик Корбетт накануне Арт-недели.

С XVI века Лукас Кранах считался одним из величайших немецких художников, наравне с Альбрехтом Дюрером. Он родился в 1472 году во Франконии, в Кронахе (откуда и фамилия), а в 1505-м переехал в Виттенберг, университетский и художественный центр процветающей Саксонии, где стал очевидцем раскола европейского континента. В хрониках датой этого раскола обозначено 31 октября 1517 года, когда, если верить свидетельству одного из членов кружка гуманистов, Филиппа Меланхтона, Мартин Лютер прибил к дверям церкви в Виттенберге свои тезисы (*Disputatio*) о торговле индульгенциями, обогащавшей папскую власть. Кранах был хорошим другом мятежного священника и неоднократно писал его портреты. Лютер доверял ему настолько, что, находясь в бегах, сообщил художнику в тайном послании место, где скрывался. Позднее Кранах стал свидетелем у него на свадьбе и крестным его первого сына – родившегося от союза священника-расстриги и монахини! В ответ художник пригласил теолога в крестные для своей дочери Анны.

Вне всякого сомнения, симпатии Кранаха были на стороне Реформы. Будучи владельцем издательства, он опубликовал многие тексты Лютера, а также его перевод Библии на немецкий язык. В 1529 году он написал полотно, где грех противопоставлялся милосердию – первое «протестантское» произведение искусства, считающееся художественным манифестом Реформы. Десять лет спустя он выполнил алтарный образ для лютеранской церкви в Шнеберге.

---

<sup>6</sup> Провенанс (фр. *provenance* – «происхождение», «источник») – история владения художественным произведением, предметом антиквариата, его происхождение.

<sup>7</sup> Галерея Колнаги (*Colnaghi*) – старейшая коммерческая художественная галерея в мире, основанная в 1760 году итальянским производителем фейерверков Джованни Баттиста Торре в Париже, Франция. Торре открыл магазин под названием «Кабинет по физическому развитию», где он продавал научные инструменты, книги и гравюры. В 1767 году сын Торре Энтони Торре переехал в Лондон, где в партнерстве с другим итальянским иммигрантом Энтони Молтено открыл дочерний магазин, специализирующийся на гравюрах. Расположена по адресу Сент-Джеймс, центральный Лондон.

Но это не помешало художнику в те же 1520-е гг. активно сотрудничать с кардиналом Альбрехтом фон Брандебургом, главным противником Лютера. В этот период раскол еще не стал официальным, и Кранах, долгое время игравший важную политическую роль и являвшийся даже мэром города, пытался выступить посредником между двумя сторонами, чтобы избежать худшего. В Виттенберге он жил на дворцовой улице и считался значительной общественной фигурой. Кранах владел не только процветающим художественным цехом, где работали двое его сыновей, но также издательским домом, печатавшим собственную прессу, таверной и официальной придворной аптекой. Аптеке принадлежала монополия на торговлю лекарствами, специями, сахаром и, самое главное, принадлежностями для художников. Кранах, таким образом, имел возможность по оптовым ценам закупать красители на рынке в Лейпциге – привилегия, которой Дюрер, к примеру, был лишен. Отсюда можно сделать вывод, что он, вместе со своими ассистентами, прекрасно разбирался в художественных техниках – важный фактор в научных дискуссиях, развернувшихся по поводу Венеры князя Лихтенштейна.

Кранах был бизнесменом – ему удавалось совмещать работу на могущественную католическую церковь с созданием светских полотен для буржуазной клиентуры. Его обнаженные женские фигуры как нельзя лучшегодились для этого рынка, а их откровенность оправдывалась нравоучительными сюжетами, которые использовало большинство художников той эпохи и с которых Кранах успешно снимал сливки. Изображая роковых героинь из Ветхого Завета в роскошных нарядах дам Ренессанса, художник насмехался над людской глупостью; он ставил себе на службу не только мифологию, переведенную Меланхтоном с греческого и латыни, но даже басни и народные песни. Идея таких заимствований из античности пришла из Северной Италии, но добавление нарядных шляп, колье и вуалей – это собственное изобретение Кранаха. По словам Гуннара Гейденрейха, ведущего специалиста по творчеству художника, Кранах «заново изобрел классическое ню», сочетая в своих работах готические традиции, господствовавшие в те времена в немецком искусстве, и основные принципы живописи Ренессанса: узкие плечи, прозрачная кожа, высокая талия, длинные ноги, чуть роскошные глаза, округлый живот и хрупкие тела, напоминающие статуэтки Конрада Мейта, скульптора, присоединившегося к мастерской в Виттенберге.

## Глава 2

### Рождение «Венеры»

Первая аномалия, которая сразу привлекает к себе внимание, когда речь заходит об этой картине – это туман, окружающий ее провенанс. Сложно поверить, что произведение одного из наиболее почитаемых художников своей эпохи пятьсот лет оставалось незамеченным. Вот почему я решил первым делом побеседовать с Йоганном Крафтнером, хранителем княжеской коллекции, и с Конрадом Бернхеймером, который продал ему картину, о том, насколько реально та бельгийская семья, которая по их словам на протяжении полутора веков являлась обладательницей «Венеры».

Ни тот ни другой не смогли назвать мне фамилию. Им, кажется, даже не пришло в голову провести историческое расследование, чтобы подкрепить фактами обнаружение неизвестного шедевра Ренессанса. Подобное легкомыслие удивило меня еще сильнее, когда спустя несколько месяцев я узнал сумму сделки: 7 000 000 евро. В такую цену, казалось бы, просто обязаны входить хотя бы минимальные изыскания – например, чтобы убедиться, что картина не побывала в руках Гитлера или Геринга, особенно ценивших мастеров германского Ренессанса, на которых они любили ссылаться.

«Венера» принадлежала князю Лихтенштейна три года. Мне хватило нескольких недель, чтобы установить, что пресловутая «бельгийская семья, держательница коллекции», не имела фамилии, потому что никогда не существовала. Информация была полностью сфабрикованной. Участники сделки признались, что выдумали это, чтобы облегчить доставку картины в Брюссель, где законодательство в отношении торговли предметами искусства гораздо более мягкое, чем в остальных странах Европы. В частности, Бельгия не требует разрешения на вывоз для предметов искусства, отправляющихся в Британию. Во Франции, не говоря уже об Италии, каналы вывоза контролируются куда строже. Запрос на экспорт картины с подписью Кранаха наверняка привлек бы внимание Лувра – а этого продавцы, конечно же, хотели избежать. Некогда произведение проезжало через Париж. Но, как отмечали те, кто транспортировал его в Бельгию, разрешение на вывоз во Франции требуется только для работ, цена которых превышает 150 000 евро. Возможно, тогда «Венера» не считалась произведением Кранаха, чья стоимость составляет несколько миллионов.

По следующим договорам о продаже можно проследить дальнейший путь этой неоднозначной находки. В Брюсселе, 21 мая 2013 года, была заключена сделка на сумму 3 000 000 евро между молодым немецким финансистом, проживающим в Париже, по имени Михаэль Торджман и мюнхенским обществом *Bernheimer Fine Old Masters*. Картину доверили попечению брюссельского адвоката Дафны Бажковски на то время, пока указанные средства не поступят на счет продавца в сингапурском отделении банка *HSBC*. 10 апреля картина была доставлена Берхеймеру в Брюссель, в дом 24 на авеню Марникс, рядом с банком ING, где ее поместили в специальный кофр. Михаэль Торджман приложил к контракту уведомление в адрес британских властей, где сообщал, что, «насколько ему известно, для данного произведения разрешение на вывоз из Бельгии не требуется». Три месяца спустя Бернхеймер выставил князю Хансу-Адаму II счет за эту картину, в котором ее цена была выше более чем в два раза.

Наследник богатейшего рода антикваров, Конрад Бернхеймер – настоящий динозавр на рынке торговли предметами искусства. Эта сделка стала для него «лебединой песней», прокомментировал один из его коллег, имея в виду коммерческие неудачи Бернхеймера. На детских и юношеских фото он всегда появляется принаряженным, в костюме с галстуком и слегка кривоватой застенчивой улыбкой, как будто говорящей: Боже, что я здесь делаю? Однако эта кажущаяся неуверенность не помешала ему стать примечательной фигурой в антикварном мире. Круглолицый, с густой шевелюрой, теперь уже седой, Бернхеймер являлся одним из

столпов престижной **ярмарки искусства и антиквариата** *TEFAF Maastrich*<sup>8</sup>. Со свойственным ей энтузиазмом Роксана Азими в *Le Journal des arts* восторгалась его «реформаторским духом», благодаря которому он «не удовольствовался просто ведением дела», полученного по наследству. Ну что же, можно сказать и так... Если же выразаться по сути, остается лишь констатировать, что процветающая баварская династия из четырех поколений торговцев произведениями искусства на нем подошла к концу.

В 1864 году его прадед, Леман Бернхеймер, открыл в Мюнхене торговлю дорогими тканями и стал декоратором и поставщиком королевского двора при Людвиге II. Скопив состояние, он приобрел огромный пятиэтажный особняк в стиле барокко, который заполнил драгоценными коврами, предметами мебели, скульптурами и картинами. После прихода к власти Гитлера сын Лемана, Отто Бернхеймер, некоторое время оставался в безопасности благодаря статусу почетного консула в Мексике. Но в 1938 году Бернхеймер-Хаус был разорен во время «Хрустальной ночи», а всю семью отправили в Дахау. Мексика вмешалась. Геринг воспользовался случаем и заключил с антикваром сделку: разрешил ему выехать в Венесуэлу с женой и детьми. В обмен Бернхеймер соглашался выкупить по многократно завышенной цене заброшенную кофейную плантацию, принадлежавшую семейству рейхсмаршала, и увезти с собой тетку Геринга с мужем, которых обязался содержать до конца их жизни. После войны Отто Бернхеймер вернулся в Мюнхен, чтобы заново отстроить дворец, пострадавший от бомбардировок, но его сын Курт поклялся никогда больше не ступить на немецкую землю. Он женился на молодой католичке с соседней асиенды, от которой в 1950 году у него родился сын Конрад. Преждевременная смерть Курта повлекла за собой возвращение семьи в Баварию. Конраду тогда было четыре года. Только став взрослым, он узнал, что его отец покончил с собой.

Отто Бернхеймер, президент национального общества антикваров, взял внука под свое крыло и стал учить разбираться в керамике из Урбино, бархатах из Генуи и коврах из Константинополя. Но все это было юноше в тягость, потому что он уже тогда решил сосредоточиться на живописи. Попытав свои силы в *Christie's*, в двадцать шесть лет он вступил в семейное предприятие и постепенно выкупал доли акционеров, пока не получил его под свой контроль в 1982 году.

Его карьера напоминает забег с препятствиями, в котором он так и не добрался до финишной черты. Бернхеймер-Хаус был настоящим мастодонтом из прошлого века, возвышавшимся над Ленбахплац. Конрад рассказывает, что двухчасового блуждания по дворцу с богатыми американскими клиентами ему хватило, чтобы принять решение избавиться от семейного дела. Он начал по одному закрывать его подразделения, после чего ликвидировал бизнес и в 1987 году продал дворец, чтобы посвятить себя старинной живописи. Запасы римских саркофагов, немецкой резьбы по дереву, мебели эпохи Регентства, восточных ковров и колонн итальянского Ренессанса Конрад перевез в Бург-Марквартштайн, тирольский замок, заложенный в XI веке – его альпийскую резиденцию. В 1985 году он основал в Лондоне антикварный дом своего имени, который закрылся десять лет спустя. В 2001 году он думал, что возьмет реванш, когда немецкий магнат пищевой промышленности Рудольф Откер предложил ему выкупить галерею Колнаги, приобретенную у лорда Джейкоба Ротшильда. «Предложение, перед которым невозможно устоять», назвал это Конрад Бернхеймер, имея в виду престиж галереи, считающейся самой старой в мире, и предпочел проигнорировать намеки знакомых, предсказывавших переворот на рынке предметов искусства. Любопытно, что тут история повторилась, хотя и наоборот. Глава группы Откер был не просто поклонником живописи: ранее он служил в СС и тоже провел некоторое время в Дахау, где проходил военную подготовку (его собственные дети заказали расследование, выявившее этот факт, и опублико-

---

<sup>8</sup> The European Fine art Fair (TEFAF) – ведущая в мире ярмарка произведений искусства и антиквариата, которая проводится в голландском городе Маастрихт. Сюда съезжаются лучшие художественные критики и коллекционеры со всего мира.

вали его результаты – все чтобы вернуть картины, полученные в наследство, еврейским семьям, у которых их украли).

За свою карьеру Конрад Бернхеймер заключил несколько успешных сделок. Он показал себя щедрым и надежным другом. Однако его, человека увлекающегося, вечного оптимиста, бездумно повышающего ставки на аукционах в отсутствие – вопреки собственной уверенности – наметанного глаза, неоднократно подводила излишняя самоуверенность, унаследованная, вероятно, от склонного разбрасываться пращура. Не обращая внимания на критику, он разрешил выставлять произведения декоративной живописи в галерею Колнаги, традиционно занимавшуюся великими мастерами прошлого, и открыто признавал такую смену направления деятельности. Рынок сужался, финансовые трудности накапливались, и Бернхеймеру пришлось объединиться с домом *Hauser & Wirth*, специализировавшимся на современном искусстве (заявив журналистам, которые проглотили наживку, что он пускается в эту авантюру в свои шестьдесят шесть лет, хотя на самом деле никакой совместной деятельности между двумя домами не планировалось). В Мюнхене ему пришлось сдать помещение своей галереи торговцу рукописями, знаменитому Хериберту Теншерту<sup>9</sup>. В 2016 году его партнер в Лондоне, Кэтрин Беллинджер, крупный специалист по рисунку, решила расторгнуть отношения с ним. Несколько месяцев спустя Бернхеймер продал галерею Колнаги двум молодым мадридцам, которые вновь поставили ее на ноги.

2015 год ознаменовался для Бернхеймера крупными ликвидациями. Прибыли с продажи Кранаха оказались недостаточно, и ему пришлось закрыть мюнхенское предприятие, а остатки наследства выставить на торги в *Sotheby's*. Момент был выбран неудачный, и на аукционе не нашлось покупателей на половину лотов. Наконец – завершающий штрих – Бернхеймер выставил на продажу свой феодальный замок в Альпах. Он до сих пор висит среди предложений агентства недвижимости *Sotheby's* с указанием, что замок площадью 1300 м<sup>2</sup> не нуждается в реставрации и включает в себя сорок комнат, восемь ванных и девять туалетов, несколько гостиных и хамам со сводчатым потолком.

Михаэль Торджман, продавший ему «Венеру», был, напротив, совершенно неизвестен на рынке предметов искусства, про который, как он сам охотно признался, мало что знал. Тридцатилетний, слегка застенчивый, элегантный и обаятельный, единственный сын во франко-немецкой семье, он начинал в сфере финансов, предлагая займы ювелирам Антверпена. Его мать с отличием закончила Гарвард, после чего стала первой женщиной, возглавившей крупное горнодобывающее предприятие в Америке. В ее кабинете на стене висел диплом *Air France* за рекордное количество перелетов на *Concorde*, сильно впечатливший ее сына. Детство он провел с матерью и ее мужем, кинезиотерапевтом, в особняке в стиле Фрэнка Ллойда Райта в поселке Леле, на территории свыше тридцати гектаров в лесу Рамбуйе. Во время нашей первой встречи, вскоре после изъятия «Венеры с вуалью», он искренне изумлялся размаху, который приняло это дело, как будто ее подлинность не ставилась под сомнение.

Где он ее взял? В компании *Skyline Capital*, президентом которой является. Владеющая почтовым адресом на Бродвее и представленная финансовым директором, Дэвидом Дженкинсом, компания купила «Венеру с вуалью» у другого акционерного общества в Делавэре, *Art Factory*, принадлежащего специалисту по французскому искусству, который проживает в Италии, по имени Жан-Шарль Метиаз. Михаэль Торджман познакомился с ним через его зятя, с которым вместе учился в Американском университете в Париже. Он предложил ему услуги финансового консультанта для реструктуризации и переноса капиталов» *Art Factory* в Америку, чтобы получить там налоговые льготы (не только в Панаме и на Виргинских островах можно обрести финансовый рай).

---

<sup>9</sup> Хериберт Теншерт (Heribert Tenschert, р. 1947) – немецкий антиквар, публицист и писатель.



Полотно было продано ему 21 марта 2013 года за 700 000 евро, и в контракте уточнялось, что предложение он принял 28 декабря предыдущего года. Про картину говорилось, что она «приписывается Лукасу Кранаху», иными словами, на профессиональном жаргоне, что точное авторство не установлено. Выражение «приписывается» в каталоге или контракте означает, что произведение могло принадлежать этому художнику или его мастерской, но никаких гарантий авторства не дает.

Жан-Шарль Метиаз, с виду – жизнерадостный задира, живет в Апулии. В свободное время он любит рыбачить со своей лодки, производит собственное оливковое масло и пишет яркими красками картины, изобилующие химерами и женщинами с торчащей грудью, одна из которых украшает стену популярного кафе в Милане. По его словам, он два месяца держал у себя «Венеру с вуалью» от имени соотечественника, живущего близ Пармы, Джулиано Руффини, с которым у них были общие дела. Этот последний выдал ему «доверенность на продажу и прохождение экспертизы», подписанную в Париже 19 ноября 2012 года. Для произведения, явственно напоминающего Кранаха, к тому же с его подписью, описание было на удивление кратким – «Обнаженная», – без упоминания автора и даже эпохи. Стоимость также не указывалась. Однако Метиаз, ради предосторожности, все-таки добавил от руки «датирована 1531 г.»

До этого момента версии обоих одинаковы, но далее их свидетельства расходятся. 16 января был подписан акт передачи картины *Art Factory*. Проживающий по адресу Брюссель, авеню Уинстон Черчилль, 3, Джулиано Руффини «продает картину маслом по дереву, датированную 1531 г., приписываемую Лукасу Кранаху Старшему, изображающую «Венеру с вуалью», из своей частной коллекции за сумму 510 000 евро, каковая должна быть выплачена по условиям контракта 044 764 160 113. Атрибуция: Лукас Кранах».

Позднее Джулиано Руффини уверял, что этот контракт «не имел никакой юридической силы» и что его подпись подделали. Он утверждал, что так и не увидел обещанных 510 000 евро, что его бывший приятель Метиаз решительно отрицает. Руффини дошел до того, что подал на своих двух партнеров в суд, претендуя на репарацию. В мае 2014 года он обвинил Жана-Шарля Метиаза и Михаэля Торджмана в «нарушении контракта» и «занижении цены путем мошенничества» и потребовал от них 3 000 000 евро в качестве компенсации за моральный ущерб и процента от сделки. По словам его адвоката, «хотя подпись художника просматривалась нечетко, интуиция подсказывала господину Руффини, что речь может идти о картине мастерской Луиса Кранаха Старшего (однако заметим, что в первом договоре о продаже он об этом не упомянул). Соответственно, он обвиняет ответчиков в «сокрытии их действий и результатов экспертизы», «нелегальном вывозе картины с французской территории» и в завладении ею «на основании поддельного контракта». В 2015 году ему удалось добиться ареста имущества своих бывших друзей: квартиры в Париже – у Торджмана, собственности в Апулии и картины Мари Кассат – у Метиаза, что, естественно, не способствовало налаживанию отношений между этой троицей.

Долгое время Джулиано Руффини вел процесс за собственные средства, потом процедура была заморожена в ожидании результатов судебного расследования: ответчики заявили, что если экспертиза установит подделку, картина потеряет свою ценность, так что его претензия на миллионы евро лишится всяких оснований. Однако 30 января 2020 года судья вынес решение о возобновлении процесса, объясняя это тем, что споры о подлинности картины не должны влиять на судопроизводство, поскольку обвинения господина Руффини «основываются на его претензиях к ответчикам, как к посредникам в сделке, и к исполнению ими своих функций».

Оба ответчика категорически опровергают любые претензии и заявляют, что на самом деле Джулиано Руффини просто не смог смириться с тем, что цена на картину многократно выросла после того, как он избавился от нее. За шесть месяцев «Венера с вуалью» пять раз переходила из рук в руки (Руффини, *Art Factory*, *Skyline Capital*, Торджман, Бернхеймер, Лихтенштейн), и стоимость ее выросла с полумиллиона до семи миллионов евро, что позволяет

составить представление о накручивании процентов на рынке предметов искусства, где сделки заключаются в тайне. Следует заметить, что за это время она получила благословение двух крупнейших специалистов по творчеству Кранаха.

В договоре о продаже Бернхеймеру больше нет никаких расплывчатых формулировок вроде «приписывается тому-то». Михаэль Торджман «открыто и уверенно» заявляет о «подлинности картины», описываемой как «Венера с вуалью», доска, масло, 38,7 × 24,5 см, Лукас Кранах Старший (1472–1553)». Как объясняет его адвокат, Пьер-Оливье Сюр, «он купил сомнение и продал достоверность». Поскольку к договору Михаэль Торджман приложил два сертификата подлинности, выданные с разницей в неделю: один подписанный берлинским историком искусства Вернером Шаде, второй – его коллегой из Базеля Дитером Кепплином.

У обоих – безупречная репутация. Их сертификаты, оба на немецком, выписаны вручную после визуального осмотра произведения. Эксперты в возрасте 78 и 76 лет соответственно, до сих пор живут в мире, где нет места компьютерам и мобильным телефонам. С ними надо связываться по почте, звонить по стационарным телефонам или записываться на прием. В остальном они охотно идут на общение и с радостью отвечают на вопросы.

Вернер Шаде – автор биографии Кранаха и его потомков<sup>10</sup>, которая считается главным справочником по этому художнику. В своей аттестации, датированной 31 января 2013 года, он выражает полную уверенность, слегка колеблясь лишь в идентификации богини: Венера это или Афродита? Атрибутов, чтобы это определить, она демонстрирует немного... Одновременно эксперт признается, что был немного удивлен упрощенным оформлением даты на картине и драконом с крыльями летучей мыши, которым художник подписывался с тех пор, как получил дворянство в 1508 году. Оба символа являются частью исходной картины – все исследования это подтвердили. Как сказал мне сам Вернер Шаде, его убедила «красота картины» и ее близость к другим оригиналам великого мастера. «Картина, вне всякого сомнения [*ohne Zweifel*] принадлежит к числу великих произведений Кранаха».

Родившийся в 1934 году во Вроцлаве, Вернер Шаде на протяжении практически всей своей карьеры проработал при коммунистической диктатуре, будучи руководителем отдела рисунков и эстампов галереи Дрездена, а затем Восточного Берлина. Сейчас, на пенсии, он живет в Берлине, в особняке, где Кристоф Фридрих Николаи во времена Люмберов основал свой литературный кружок. Со слезами в голубых глазах, Вернер Шаде рассказывал мне, как страдал от того, что не мог свободно перемещаться по Западной Европе, чтобы любоваться ее памятниками и изучать рисунки времен Ренессанса. Во время нашего разговора в июле 2016 года он долго мне объяснял, по каким причинам атрибутировал «Венеру с вуалью» великому мастеру Ренессанса. «Я видел картину в Лондоне – мне ее показал сын той брюссельской семьи, которая владела ей очень долго. Я рассматривал ее много часов. Там присутствовала еще реставратор, которая очень помогла, потому что могла ответить на вопросы о состоянии произведения. У меня не было и мысли, что картина может относиться к другой эпохе. Оставалось только разобраться, атрибутировать ее художнику или его мастерской. Для меня было очевидно – она настолько красива, что не может относиться к кисти младшего Кранаха. Картина могла быть написана только рукой Лукаса Старшего». Несмотря на то что воспоминания об этом моменте Вернер Шаде сохранил в точности, хоть и был утомлен пребыванием в больнице, никаких фамилий он не запомнил. В действительности, «сыном той бельгийской семьи» был не кто иной, как Михаэль Торджман. Этот последний вспомнил, что реставратор, Кэтрин Ара, привлекла внимание немецкого историка искусства к сети кракелюр, которые показались ей необычными. «Но он опроверг ее сомнения, обосновав это свойствами дубовой древесины, которая реагирует немного по-другому».

---

<sup>10</sup> *Die Malerfamilie Cranach, Der Kunst, Dresde, 1974.*

Во время нашей встречи в 2016 году Вернер Шаде уже знал об изъятии картины, но только по коротким заметкам в *Spiegel*. «То немного, что я прочитал, меня не убедило; знаете ли, это было действительно редкой красоты произведение, – заявил он, прежде чем заметить: – Но если современные методики выявят, что она датируется другой эпохой, я спокойно признаю свою ошибку. Такое с каждым может случиться, не надо бояться это признать». Эти слова сопровождалась широкой улыбкой.

В 2013 году его положительное заключение было подтверждено еще одним специалистом. 8 февраля Дитер Кепплин выдал Михаэлю Торджману второй сертификат подлинности, причем с менее расплывчатыми формулировками, чем у берлинского коллеги. Кепплин, 1936 года рождения, руководитель отделения графики в Базеле, возглавлял большую выставку 1972 года в честь пятисотлетия со дня рождения художника. Он осмотрел картину, доставленную ему Михаэлем Торджманом, со своим другом Бодо Бринкманом, хранителем и руководителем отдела живописи в музее Базеля, еще одним знатоком, который пять лет спустя организовывал ретроспективу Краха в Королевской Академии Лондона.

Этот дуэт высказался не так уверенно, как Вернер Шаде. В их заключении просматривается некоторое сомнение. Для начала, оба отмечают, что картина находится «в превосходном состоянии». Оба признают некоторое недоумение относительно характера кракелюр, указывают, что «не сразу признали «почерк» Краха в некоторых элементах, в частности, на правой руке» богини. Однако в финале они также утверждают, что убеждены в совпадении «этой фигуры столь великолепных пропорций» с другими «Венерами» Краха, Франкфуртской (1532) и Парижской (1529). Они рекомендуют, соответственно, уточнить дату вырезки доски, перепоручая это исследование по дендрохронологии профессору Питеру Клейну в Гамбурге.

Чего эти трое специалистов не знали, когда устанавливали подлинность произведения, так это того, что несколькими месяцами ранее аукционный дом *Christie's* отказался выставить ее на продажу после серии проверок, показавших неоднозначный результат.

## Глава 3

### Зарождение сомнения

В ноябре 2012 года Жан-Жарль Метиаз доставляет «Венеру» на авеню Матиньон, в парижское представительство *Christie's*, откуда она, 29 числа того же месяца, попадает в представительство в Брюсселе на оценку. Далее картину доставляют в Лондон, где *Christie's* подвергает ее серии проверок. В декабре «Венера» попадает в лабораторию Либби Шелдон, которая должна установить «оригинальность, датировку и авторство», а также «может ли работа восходить к Лукасу Кранаху Старшему». Шелдон, специалист по истории материалов и искусства, позднее скажет мне, что ее осмотр был слишком кратким, чтобы прийти к окончательным выводам. Тем не менее она взяла с картины десять микроскопических проб – с одобрения *Christie's*, но без уведомления клиента аукционного дома, Жана-Шарля Метиаза. Последний уверяет, что его друг Руффини едва не слег, когда узнал, что его картину подвергли таким инвазивным исследованиям. И его можно понять.

Либби Шелдон высказалась в своем заключении максимально осторожно. По ее словам, картина была «написана в манере, которой следует ожидать от произведения начала XVI века, выполненного в такой мастерской, как у Кранаха». Кракелюр показался ей «хотя и не таким равномерным, как на его произведениях», но тем не менее «убедительным». Красители, такие как азурит, свинцовые белила, вермильон, растительный черный и земляные пигменты, в частности охра, «соответствуют указанной эпохе», хотя отсутствие свинцово-оловянного желтого ее удивило, равно как и состояние доски, одна сторона которой была повреждена сильнее другой.

Далее *Christie's* связывается со специалистом по дереву, Иеном Тайерсом, однако тот отказывается дать свое заключение по причине плохого состояния доски: «8 % всех носителей, которые мне приходилось обследовать, было разрушено, – объясняет он в электронном письме, – и это, к счастью, вполне разумное соотношение, но для меня нет никакого сомнения, что такой же окажется и ваша доска». Волокна «настолько тонкие и так сильно повреждены», что он не рассчитывает получить достоверные результаты. Тайерс полагает, что этот «совершенно исключительный» фрагмент древесины мог быть подвержен некоему аномальному воздействию воды или тепла. Он считает доску «не поддающейся датированию», разве что в ходе долгих исследований со спорными результатами.

Беспокойство вызывает и ответ другого специалиста, приглашенного аукционным домом, высказавшегося более определенно. С первого взгляда Том Кейли из лаборатории Шепард в Уимблдоне говорит, что это «впечатляющее произведение, очень изысканное, высочайшего качества и хорошей сохранности». Но, продолжает он, это впечатление «ослабевает при более тщательном осмотре». Доска, поверхность которой обычно со временем темнеет, на этот раз «потемнела лишь местами». Ее обратная сторона покрыта каким-то антрацитовым составом, что вызывает его удивление. В нижней части эксперт замечает бороздки, которые могли остаться после шлифовки наждачной бумагой. Он подчеркивает контраст между носителем «в плачевном состоянии» и изображением, «сохранившимся превосходно», и это противоречие, с его точки зрения, представляет проблему. Следующая аномалия – шесть следов столярных тисков, оставленных на равном расстоянии снизу и сверху доски. На черном фоне имеются микроскладки, в которых Кейли обнаружил «пыль и частички волос». Также ему кажутся необычными тени и пропорции тела Венеры. Нюансы цвета кожи издалека выглядят так, будто их действительно выписывал сам Кранах. Но вот ресницы «довольно небрежные». В целом «технические характеристики заметно отличаются от тех, которые можно видеть на других произведениях художника».

Это становится последней каплей, ведь картина и так в сомнительном положении из-за своего провенанса. *Christie's* решает ее вернуть. 17 января 2013 года в роскошном офисе в квартале Сент-Джеймс аукционный дом передает «Венеру» обратно Метиазу, с которого берет 2456,73 фунтов стерлингов за экспертизу, что сильно портит ему настроение. Метиазу сопровождает его друг Торджман.

Внезапно им приходит в голову обратиться в известную галерею – к Марку Вайссу, – которая находится в пяти минутах ходьбы. Торджман, который уже предлагал Метиазу выкупить у него картину, хочет просто спросить у галериста его мнение. И тут его ждет сюрприз. На такую реакцию галериста друзья точно не рассчитывали: «Марк Вайсс не хотел нас отпускать. Он горел желанием приобрести картину сразу же, без переговоров», – в один голос утверждают они. Вайсс спросил цену. Метиаз ответил: «10 000 000 евро». «Это был самый настоящий блеф, – восклицает пораженный Михаэль Торджман, – но Вайсс настолько вдохновился, что предложил 9500 0000, и Метиаз принял предложение. Галерист вытащил стандартный контракт и тут же подписал его. Я был потрясен!»

Далее Марк Вайсс обращается за заключением о состоянии произведения к своему реставратору, Кэтрин Ара (она же повезет картину на осмотр к Вернеру Шаде, когда будет получено его согласие). В своем отчете, датированном 22 января, Ара придерживается достаточно трезвого тона и указывает на некоторые странности – хотя она и не знакома с результатами предыдущих исследований. По неуказанным причинам радиография, выполненная в Институте искусств Курто<sup>11</sup>, дала лишь «смазанное» изображение, с которым работать нельзя. Ара обращает внимание на вертикальную трещину, перекрытую изображением, хотя столь щепетильный мастер, как Кранах, вряд ли стал бы писать свое произведение на уже растрескавшейся доске. Также она указывает на «неуверенный и неровный» рисунок, что нехарактерно для художника. Вслед за Либби Шелдон Ара отмечает отсутствие свинцово-оловянного желтого, свойства которого Кранах оценивал очень высоко, особенно в изображении украшений, и его замену красителем с «чрезмерно грубыми» частицами и меньшим количеством связующего.

Реставратор выдает справедливое заключение, в котором перечисляет как минимум одиннадцать проблем, связанных с картиной. Кракелюры «неоднородные» и не кажутся «связанными со структурой изображения и фона», «изображению не хватает «тела», как того следовало бы ожидать от произведения соответствующей эпохи», «на темных участках недостает прозрачности, яркости и гладкости, характерных для произведений XVI века», рисунок под картиной неуверенный и неровный, со следами переноса композиции, скопированной с другого источника; реставратор удивлена включениями «крупных белых частиц», состоящих из сульфида свинца.

Многие ученые, исследовавшие картины, выставленные на рынок Джулиано Руффини, выказывали обеспокоенность необычно высоким содержанием этой соли свинца. Они отмечали также наличие беловатых скоплений на поверхности изображения. В действительности этот феномен достаточно часто встречается на картинах старых мастеров, часто использовавших белый пигмент на базе карбоната свинца, который, смешанный с мелом, называется свинцовыми белилами. При определенных обстоятельствах, которые пока не вполне изучены, в процессе растворения металла его ионы связываются с жирными кислотами некоторых масел и смол. Тогда формируются выпуклости, прорывающие слой краски, и на поверхности возникают крошечные разноцветные протуберанцы.

---

<sup>11</sup> Институт искусства Курто (англ. *Courtauld Institute of Art*) – институт истории искусства в составе Лондонского университета, располагающий собственным художественным собранием – галереей Курто. Институт Курто основан в 1932 году текстильным фабрикантом и коллекционером искусства Сэмюэлем Курто, дипломатом и коллекционером лордом Артуром Ли и историком искусства сэром Робертом Уиттом.



Исследования этого феномена начались достаточно недавно. На него обратили внимание примерно двадцать лет тому назад, во время реставрации «Урока анатомии доктора Тульпа», картины Рембрандта, покрытой такими пустулами. Они же были обнаружены на «Ночном дозоре». Далее их стали отмечать на многих произведениях, начиная с XIII века; в Галерее Тейта в Лондоне данный дефект был обнаружен на двух третях экспонатов из собрания английской живописи со времен Ренессанса до XVIII века, когда свинец был признан ядовитым. Но его причины пока до конца не установлены: «Этот феномен многосторонний, и каким-то одним сценарием его не объяснишь», – предупреждают Катрин Кеуне и Яап Бун, двое ученых из Амстердама, которые первыми начали исследования. Наиболее популярная гипотеза объясняет его особенностями связующего, технологией сушки и, возможно, участием других пигментов, в сочетании с атмосферными условиями. Процесс может ускоряться, если картина намокает или нагревается. Одно время считалось, что в случае с «Уроком анатомии» Рембрандта причина заключалась в пожаре в королевском дворце Амстердама в 1723 году, откуда картину удалось спасти. Но есть подозрение, что в действительности всему виной неумелое вмешательство реставраторов в следующем столетии, которые могли увлажнять и нагревать картину, чтобы облегчить себе работу. Добавление растворителей проблемы не решило, особенно с учетом размаха, с которым они использовали ацетаты. Так или иначе, эти скопления солей свинца могут сильно варьироваться, но ученые убеждены, что некоторые их формы свидетельствуют о применении методов подделки. Например, когда данный феномен проявляется слишком быстро, это означает, что картину помещали в печь при низкой температуре, чтобы высушить и искусственно состарить. В подобных случаях помогла бы процедура, позволяющая выявить особенности процесса кристаллизации, по которым можно установить, побывала картина в печи или нет. Но пока эти исследования находятся в зачаточном состоянии и больше сосредоточены на особенностях данной болезни у старинных шедевров, а не на выявлении подделок.

Не менее тревожным кажется и тот факт, что реставратор из Англии обнаружила в жемчужинах на колье Венеры титановые белила, пигмент, разработанный в 1920-х. Но поскольку она не смогла точно определить, находится ли он в глубоких слоях картины или только на поверхности, Ара сделала предположение, что пигмент мог быть внесен при недавней реставрации. Но, честно говоря, никто не знает, проводилась ли эта реставрация, когда и при каких условиях...

Но кому есть дело до таких мелочей! 10 000 000 евро! Ну, или почти. Радость Жана-Шарля Метиаза оказывается, однако, недолгой. На следующий день после покупки приятель Марка Вейсса, сотрудник *Christie's*, открывает тому секрет: его аукционный дом только что отказался от приобретения спорного произведения. Галерист немедленно требует расторжения контракта, и Метиаз вынужденно идет ему навстречу. Расторжение официально оформляется 29 января, спустя всего двенадцать дней после подписания соглашения. Жан-Шарль Метиаз делает еще одну попытку, с *Sotheby's*, но безуспешно.

Тем не менее мудрый Марк Вейсс не совсем теряет к картине интерес. Стремясь к полной ясности, он связывается с двумя историками искусства из Базеля, ранее признавшими картину оригиналом – Дитером Кепплином и Бодо Бринкманном. Переговоры с ними его не убеждают. В электронном письме от 12 февраля 2013 года Бринкманн признается, что произведение показалось ему «загадочным» (*puzzling* – это слово он повторяет несколько раз). Его тоже смущали глубокие кракелюры, которые «внезапно обрываются». Он выдвигает гипотезу: возможно, они идут дальше под «толстым слоем повторно нанесенных красок», добавленных несколько веков спустя. Этим же допущением он объясняет и погрешности стиля, допущенные на многих участках тела богини. Однако он настаивает на том, что «пропорции и изящество этого произведения могут указывать на авторство Кранаха Старшего». Двое экспертов еди-

ногласно выражают свое «замешательство относительно подписи, выполненной в двух цветах (что очень необычно!)». Крайне упрощенная форма крыльев дракона внушает Кепплину «глубокое беспокойство», в то время как Бринкманн находит «слишком ровными» цифры датировки, 1531. «Вкратце, – заключает последний, – картина представляется спорной и, следует отметить, плохо сохранившейся».

По-прежнему пребывая в сомнениях, Марк Вейсс звонит Бодо Бринкманну по телефону, и тот признается, что не стал бы предлагать столь проблемное произведение ни одному музею (не говоря уже о собственном, Музее изобразительных искусств Базеля). Галерист отправляет ему из Лондона заключение Кэтрин Ара, которая, напротив, подчеркивает «очень хорошее состояние» картины. Хранитель швейцарского музея остается при своем мнении и намекает, в ответном электронном письме, на другое предположение, которое лишь усиливает беспокойство Вейсса: «На мой взгляд, который разделяет Дитер Кепплин, невозможно, чтобы правая рука и левое колено принадлежали кисти Кранаха. В них не просматривается ни его манера, ни его вкус. Если у Кэтрин имелись основания предположить, что они оригинальные, это можно объяснить только тем, что картину написал не Кранах, а его имитатор или фальсификатор. Это не моя точка зрения, поскольку я считаю, что они были переписаны. Но это было бы единственным логическим объяснением». Отмечая, что ему было сложно изучать картину по фотографическим репродукциям, отправленным ему из Лондона, Бринкманн рекомендует инфракрасную рефлектографию, которая позволит исследовать глубокие слои краски и рисунок под ними. И, главное, он советует обратиться к немецкому специалисту по творчеству Кранаха, Гуннару Гейденрейху, дабы воспользоваться его «широкими научными познаниями». Этому совету никто так и не последует.

Тем временем, вооружившись полученными сертификатами подлинности, Михаэль Торджман связался с Конрадом Бернхеймером. Последний пришел в точно такой же восторг, что и его коллега Марк Вейсс. Молодого финансиста, по его собственным словам, сильно удивил «апломб» опытного антиквара, отмахнувшегося от сертификатов: «Очень хорошо, что они у вас есть, – сказал он, – но, честно говоря, мне они не нужны; я достаточно опытен и сам являюсь специалистом по Кранаху, потому что изучал его всю свою жизнь».

Вот как получилось, что Бернхеймер, несмотря на все предыдущие перипетии, подписал контракт о покупке.

## Глава 4

### Обследование «Венеры»

После изъятия французскими властями картину подвергают новой, продолжительной экспертной проверке в Исследовательской лаборатории музеев Франции. Расположенная в бункере под двором Лувра, эта лаборатория была основана в 1920-х двумя аргентинскими медиками, Фернандо Пересом и Карло Майнини, стремившимся убедить хранителей музея доверить им экспертизу драгоценных экспонатов. Они собирались проводить исследования с помощью новейшего оборудования, в частности рентгеновского аппарата. По сей день инструменты анализа произведений искусства, в частности сканеры, заимствуются в основном из медицины. Среди последних можно упомянуть ОКТ, оптическую когерентную томографию, предназначенную для исследования оболочек глаза, с помощью которой можно измерить толщину слоя лака на картине, составляющую доли миллиметра.

Первая лаборатория, официально открытая в Лувре в 1931 году, получила название Институт Менини. Под давлением двух ученых, горящих жаждой деятельности, хранители музея, в конце концов, выделили им подвал в павильоне Флоры, но обязали взять на себя все расходы за их очаровательное «хобби». Далее она перешла во владение Лувра, а в 1968 году была переименована в Лабораторию ансамбля музеев Франции. Тридцать лет ей руководила Магдален Урс, превратившая исследование произведений искусства в настоящую научную дисциплину. Ныне лаборатория располагает самым современным оборудованием, в частности, единственным в мире ускорителем частиц, использующимся исключительно для изучения произведений искусства, который был дополнительно усовершенствован в 2017 году. Однако ее настоящим сокровищем, по моему мнению, является команда ученых, авторитет которых признан во всем мире. Как и в медицине, снимки приносят пользу, только если их правильно интерпретировать, а также использовать для их получения наиболее совершенное компьютерное оборудование.

Озабоченность британских экспертов подтвердили и ученые лаборатории, посвятившие несколько месяцев тому, чтобы снять-таки с Венеры ее вуаль. Исследование, которое они провели, было поистине беспрецедентным. Лаборатории потребовалось около двухсот часов работы, чтобы 13 июля 2016 года вынести, наконец, свой вердикт. По причине подъема воды в Сене все оборудование пришлось вывозить, поскольку оно находилось под землей, а затем, когда опасность миновала, устанавливать заново. Эксперты, трудившиеся под залами Лувра, находились в непростом положении: несколько лет тому назад лаборатория дала добро другой картине, поступившей из того же источника, портрету, приписываемому кисти голландца Франса Хальса, о котором мы еще поговорим.

Мало того, примерно в то же время разразился скандал с поддельными предметами мебели, каждый из которых вызвал свою долю споров и злонамеренных слухов. Многие сотрудники лаборатории чувствовали себя оскорбленными лично, хотя поставить им в упрек ничего было нельзя. Однако беспокойство усиливалось недоверчивым отношением прессы, всегда охотнее предпочитающей скандалы фактам.

Естественно, подобная атмосфера не способствовала спокойной сосредоточенности, которую так ценят люди науки. Возможно, она сказалась и на тоне доклада, переданного судье. Высказываясь в осторожных – с учетом обстоятельств – выражениях, авторы предварительного отчета на шестидесяти семи страницах, Элизабет Раво и ее ассистент Жиль Бастьен, воздержались от окончательных выводов и ограничились перечислением «спорных моментов», каковые выглядели весьма неутешительно.

Прежде всего, они отмечают, что Кранах обычно не использовал дуб для своих работ, предпочитая липу или бук. По данным доклада, основанным на недавних исследованиях, из

217 проанализированных картин этого художника лишь три написаны на дубе. Эту цифру оспаривает хранитель коллекции князей Лихтенштейна Иоганн Крафтнер, утверждающий, что их, по меньшей мере, двадцать. Но фактически, на момент экспертизы, из 1359 картин, зарегистрированных в цифровом архиве Кранаха, профессор Питером Клейном из Габсбурга было изучено дерево под 248 произведениями с его признанным авторством. Одно известно наверняка: дуб художник использовал лишь в нескольких случаях, прежде всего, на пяти двойных панно, написанных во время пребывания в Голландии в 1508 году, и для небольшой группы работ, созданных между 1527 и 1530 годами. Пятьдесят лет назад считалось, что их было больше, но после совершенствования методов исследования эти цифры были пересмотрены в сторону уменьшения. «Общее соотношение остается неизменным, – сообщил мне Гуннар Гейденрейх, занимавшийся составлением упомянутой базы данных, – и использование дуба для Кранаха событие чрезвычайное».

После этих незначительных ремарок относительно материала доски, представители лаборатории переходят к красителям, признавая, что они «совпадают с предположительной датировкой произведения». Однако у них вызывают сомнения присутствие азурита и отсутствие знаменитого свинцово-оловянного желтого, которым объясняется «отсутствие точности, тонкости и выпуклости» у жемчужин, написанных плохой смесью свинцовых белил с охрой – что невероятно для такого мастера техники, как Кранах, который к тому же вел собственную торговлю пигментами.

Стратиграфическое исследование двух микропроб выявило наличие аппрета на базе мела, содержащего фрагменты окаменелостей, использование которого весьма нехарактерно для мастерской Кранаха. Либби Шелдон из Лондона отмечает, что доклад уделяет мало внимания обилию хлорида свинца, который, на ее взгляд, «нетипичен и, на данный момент, никак не объяснен». Однако авторы доклада указывают, что обилие металлических частиц отмечено и на другой картине, поступившей от Джулиано Руффини, и также изъятый следователями ОСВС, «Битва поста и масленицы», позднее идентифицированной как поддельный Брейгель – об этом речь пойдет в главе 8.

Недоверие у ученых вызывает и сеть кракелюр «с необычным рисунком», который «не следует деформациям древесины» и более заметен на светлых участках, но «практически не затрагивает черные». Автор доклада делает вывод, что речь идет «де-факто, не о естественных кракелюрах», а о следах «искусственного состаривания».

Это мнение, однако, будет в дальнейшем оспорено; основываясь на фотографиях деталей картины, Джулиано Руффини ответил мне, что такие же кракелюры присутствуют на других работах Кранаха, авторство которых установлено, и отметил, что, с течением времени, темные участки стареют не так, как светлые. Что касается князя Лихтенштейна, он сослался на заключение английской специалистки, подтвердившей, что «кракелюры вполне могут соответствовать датировке XVI века».

Однако экспертиза ученых Лувра этим не ограничивается. Упомянув о складках на поверхности красочного слоя, входящих в «противоречие с деформациями доски», они делают вывод о «пребывании картины в среде, где температура достигала чрезмерных значений», что подтверждается «отложениями черного цвета» на оборотной стороне.

Ученые не смогли сравнить картину с «Тремя грациями» Кранаха, которых Лувр купил в 2010 году за четыре миллиона евро у Франсуаз Селингманн, наследницы знаменитого рода арт-дилеров. Последние также датируются 1531 годом и демонстрируют сходство с нашим спорным произведением. Лаборатория, судя по всему, столкнулась с проявлением несговорчивого нрава хранительницы коллекции Лувра (да, мир этого музея весьма и весьма странный...). Тем не менее они сравнили Венеру с двумя другими работами Кранаха из Лувра: «Портретом Иоганна Фридриха Саксонского», также 1531 года, где сосредоточились на сравнении подпи-

сей и дат, и «Венерой на фоне пейзажа», 1529. Для этого 5 июля 2016 года, после закрытия музея, оба произведения были доставлены в подземные помещения лаборатории.

Серия макроснимков трех картин показала весьма красноречивой всем, кто имел к ней доступ. Сравнение было не в пользу «Венеры с вуалью», у которой волосы, глаза, ресницы и брови, и даже лобковые волосы, выглядели плоскими, грубыми и нечеткими. Эксперты отметили не только это. «Взгляд кажется потухшим, а мазки» вокруг глаз «очерчены плохо»; нос, рот, пупок и груди, равно как камни и жемчуг в ожерелье, «написаны очень обще» и им не хватает «точности и контраста», «цвет кожи слишком однородный», без мазков почти чисто белой краски на наиболее светлых участках; «контуры подчеркнуты слабо»; волосы на голове написаны «одной массой»; не хватает легких прикосновений кисти, которыми художник выписывает кудри, ресницы и брови, а также прорисовывает сосуды. Услышав об этом, даже с учетом того факта, что картина могла быть написана кем-то из мастерской художника, а не им самим, князь Лихтенштейн наверняка должен был признать, что заплатил за нее слишком дорого – почти вдвое больше, чем Лувр за «Граций», приобретенных у Селингманн, притом что их качество бесконечно выше, а авторство подтверждено Гуннаром Гейнденрейхом.

Од Бюрези не удовлетворилась этим докладом, уже довольно объемистым. Она поручила Виолен де Вьеймерей проведение полной экспертизы, с включением данных, полученных в Лаборатории музеев Франции. Химик по образованию, неоднократно сотрудничавшая с полицией в научных исследованиях, эта молодая женщина основала в 2016 году «*Ose Services*», компанию по анализу материалов. Она собрала консилиум специалистов (историка искусства, эксперта по дереву и графолога), чтобы дополнить данные лаборатории, и прибегла к так называемому холистическому подходу, а результаты изложила в предварительном отчете на семидесяти шести страницах, плюс тридцать семь страниц приложения. В нем она высказалась гораздо более прямо, чем ученые лаборатории. И говорила уже не о «спорных моментах», а об «аномалиях».

Итак, она отметила «слишком слабые, почти неразличимые, контрасты», «тени, гораздо менее выраженные», чем на картинах Краха, «чрезмерно однородный» цвет кожи, лишенный светлых мазков, отражающих свет, «плохо очерченные контуры», украшения «с упрощенными мотивами, лишенными контрастности», камни в которых «не сверкают» и т. д. и т. п. И без колебаний заключила: «Исполнение и качество произведения не выдерживают сравнения» с другими работами немецкого мастера.

Виолен де Вьеймерей обратилась к историку искусства, который подтвердил ее заключение. Гвидо Месслинг руководил выставкой Краха в Брюсселе в 2010 году; но, главное, он являлся хранителем коллекции немецкой живописи в Венском музее. Свое заключение он подписал совместно с научной советницей музея, Моникой Штрольц, реставратором с тридцатилетним опытом. Они описали волосы «Венеры» как «соломенные», что в их глазах – настоящий провал. По их мнению, так мог их изобразить копиист – мелкими прядями, пытаясь воспроизвести шевелюру на картине с Лукрецией из Мюнхенской Пинакотеки, настоящем шедевре. Проблема, указывают они, заключается в том, что на работах небольшого формата Крах применял другую технику, выписывая кудри точно и легко. Ресницы показались им «исполненными неумело». По их мнению «отсутствие плавности» мазка отражает «недостаточную уверенность и экономию средств» автора. Такое сочетание «неуверенности мазка» с «дотошностью» свидетельствует, в их глазах, о «тревожности» копииста. Гвидо Месслинг выражает сомнение даже в том, что картина могла принадлежать мастерской художника (отвечая тем самым на один из вопросов, поднятых защитой): «Эта работа не производит впечатления про-



изведения из мастерской Кранаха или хотя бы кого-то из художников, обученных им». Вердикт неумолим: «Передача деталей, в частности волос, и подпись, свидетельствуют о том, что копиист намеренно пытался имитировать оригинал Кранаха, основываясь на нескольких источниках». Копиист. Или фальсификатор. Венский адвокат князя Лихтенштейна, Питер Полак, не преминул отметить, что «в том-то и вся разница, потому что в первом случае судебное преследование неправомерно».

Авторитетный графолог Кристина Жуишом в свою очередь изучила монограмму и пришла к выводу, что она «не выдерживает сравнения» с монограммой художника. Она обратила внимание на «неуверенность» в изображении крылатого дракона, образующего подпись, в то время как у Кранаха имелась привычка изображать его «движением мягким, плавным и стремительным». На его короне пять лучей, в то время как обычно их всего три. Вывод: «Подпись, равно как дата, сильно отличаются» от подписи и даты, которые ставил художник.

Кроме того, Виолет де Вьеймерей подчеркивает тот факт, что провенанс картины до сих пор неясен. Что касается ее появления в ноябре 2012 года, она напоминает об отсутствии «подтвержденного источника», не считая серьезной информацию, предоставленную ее изначальным владельцем, Джулиано Руффини.

Последний специалист, приглашенный высказать свое мнение – Катрин Лавье, на тот момент исследователь Лаборатории молекулярной и структурной археологии в Париже. Термину «дендрохронология», то есть датировка древесины, она предпочитает более общий, «дендрометрия», то есть изучение различных физических характеристик материала. Она сочла весьма «любопытной» эту доску, демонстрирующую «заметную изогнутость». Ее «форма черепицы не соответствует натуральной сушке», утверждает она, считая, что дерево также подвергалось нагреванию.

По мнению Лавье, «бургундское происхождение» дуба, из которого была выпилена доска, выдает тот факт, что древесина получена «с востока Франции», и вероятность ее доставки в сердце Саксонии крайне мала. Что еще более важно, датировку среза эта специалистка относит к периоду «между 1772 и 1825 гг.».

Результат стал для следствия принципиальной уликой, поскольку, на фоне «накопления несоответствий», которые вызывали разве что дискуссии среди специалистов, это заключение явилось «основополагающим», выражаясь в терминах судопроизводства. Он также повлиял на дальнейший ход процесса, потому что, по стечению обстоятельств, доклад был опубликован в журнале *Canard enchaîné* еще до того, как попал в руки защиты, за чем последовала жалоба на нарушение тайны следствия со стороны Филиппа Скарцеллы, адвоката Джулиано Руффини. Естественно, ее не удовлетворили.

## Глава 5

### Дерево и огонь

На этом Од Бюрези могла бы остановиться, но, к сожалению, датировка Катрин Лавье, указывающая на 1800-е годы, ей в этом помешала. Представители собрания Лихтенштейна предъявили результаты другого исследования доски: его, в 2014 году, заказывали Питеру Клейну, который в мире искусства считается «римским папой дендрохронологии», что довольно странно, поскольку он представляет науку, занимающуюся установлением происхождения древесины и ее датировкой по годовым кольцам.

Это, безусловно, самый обескураживающий элемент в данном массиве научной информации. Питер Клейн принимал активное участие в изучении творчества Кранаха и Рембрандта. По его мнению, доска, на которой написана «Венера» выполнена из дуба немецкого происхождения, спиленного «самое раннее в 1518 году», то есть в период, соответствующий датировке – 1531 – на картине. Свое заключение, подписанное 16 октября 2014 года, он уместил в трех строках на одной странице. Поэтому даже для тех, кто разбирается в графиках и экстраполяциях, применяемых в данной дисциплине, не представляется возможным, с учетом сухости этого документа, составить представление об использованных методиках. Случай этот не исключителен: Клейн действует так всегда. Он оглашает свой вердикт, но не подробности анализа. Подобное произошло в деле с антикварной мебелью, приписываемой краснодеревщику Андре-Шарлю Булю, которую компания «Аха» приобрела у галереи Крамера за головокружительную цену и которая позднее была признана современной подделкой. В своем, столь же кратком, заключении, профессор Клейн датировал дуб эпохой Людовика XIV, в то время как лаборатория в Безансоне установила, что дерево было срублено в первых двух десятилетиях XX века. Профану тут точно не разобраться.

Доска с «Венерой» повреждена, что затрудняет ее обследование. Питер Клейн изучил процесс роста дерева по ста шестидесяти семи кольцам. Катрин Лавье предпочла ограничиться ста двадцатью шестью, исключив те, которые плохо читались. По ее мнению, сотни колец вполне достаточно, чтобы провести сравнение с основными европейскими лесными массивами. Ведь в этой дисциплине на сравнении основано все – и она полностью зависит от того, каким набором данных располагает отдельный ученый. Естественно, что деревья растут по-разному в зависимости от дождливых и засушливых периодов, которые им приходится переживать. Соответственно, нужно набрать достаточно большое количество информации по каждой географической зоне, чтобы сформировать надежную базу данных. На результат могут влиять и другие факторы: например, если доска вырезана из боковой поверхности дерева, приходится дедуктивным методом определять, какими были недостающие кольца. Она может быть отпилена по косой, что изменяет предположительную толщину дерева. Кольца могут быть извилистыми – и все это необходимо учитывать, делая свои выводы.

Избранная методология тоже влияет на результаты. Питер Клейн обычно берет пробы древесины для изучения. Катрин Лавье – представитель поколения, которое предпочитает компьютерную томографию. Каждый уверяет, что его методика более точная. В своем отчете французенка называет «крайне печальным» тот факт, что края доски повреждали подобным образом.

Оба специалиста, когда я задал им вопрос об этом грандиозном расхождении, пообещали в ноябре 2016 года встретиться и попытаться понять, откуда могла возникнуть разница в четыре века в их датировках. Но этой встречи так и не произошло. Питер Клейн несколько раз откладывал ее, и судья постановила, что он нарушил определенные ей сроки. В любом случае,

встреча была бы не самой приятной, потому что, по требованию хранителя коллекции князей Лихтенштейна, Питер Клейн уже публично подтвердил точность своих выводов.

Од Бюрези не могла допустить, чтобы расхождения в датировке доски подорвали выстроенную ей стратегию обвинения. Она поручил Виолен де Вьеймерей дополнительное исследование, и та обратилась в Швейцарию, в Романскую лабораторию дендрохронологии, руководителем которой, Жан-Пьер Урни, пришел... к третьему заключению: древесина спорной доски – из балтийского дуба и датируется периодом Ренессанса. Он, таким образом, оказался близок к мнению профессора Клейна, за исключением одного пункта: доска была выпилена во второй половине века, что, с учетом периода хранения и сушки дуба, опровергает гипотезу о возможности ее использования Лукасом Кранахом, скончавшимся в 1553 году. Такая датировка, не преминули отметить сторонники княжеского дома Лихтенштейна, могла, однако, подтвердить предположение об авторстве его сына, Лукаса Кранаха Младшего, умершего в 1586 году, ведь все эксперты сходились во мнении, что картина оригинальная. Но как тогда объяснить дату, 1531, про которую эксперты также единогласно утверждали, что она полностью вписана в красочный слой оригинала?

Следствие, конечно, не могло оставить это так. У авторов предыдущих докладов запросили дополнительных разъяснений, и каждый из них изложил, какую использовал методику, но своего мнения не изменил. Можно было, конечно, обратиться за дополнительными тестами, например, в Музей естественной истории при ботаническом саду. Помимо дендрохронологии, анализ углерода-14 позволяет датировать древесину с большой точностью, хотя его погрешность тоже доходит до нескольких десятилетий. Но для него снова потребовалось бы брать пробы, а хранитель коллекции Лихтенштейна это вряд ли бы одобрил.

Запасшись заключением Питера Клейна, подтверждающим его мнение, Иоганн Крафтнер 19 октября 2016 года приехал в Париж на встречу с судебными экспертами. Виолен де Вьеймерей сопровождала Кристина Жуишом, графолог. Иоганн Крафтнер, толковавший все расхождения между учеными в свою пользу, захватил с собой реставратора Роберта Вальда. Высказывались они достаточно прямо; по выходе со встречи хранитель княжеской коллекции нарушил молчание, поставив под сомнение компетентность другой стороны. «Научные изыскания, проведенные в рамках судебной экспертизы, весьма серьезны и заслуживают всяческого уважения, – бросил он, – но интерпретация их результатов никак не обоснована».

Вскоре Иоганн Крафтнер опубликовал статью на десяти страницах, подписанную также Робертом Вальдом, с фотографией Венеры – предоставленной, как ни странно, галереей Марка Вейсса. В статье он заявил, пресекая дальнейшие дискуссии, что «теперь, после углубленных исследований» (имея в виду экспертизу) «абсолютно убежден, что ни один элемент картины не выявляет в ней современную подделку».

Он настаивает на соответствии лака и пигментов эпохе Ренессанса. По его мнению, выпуклости жемчужин могут содержать свинцово-оловянный желтый, но при анализе, проведенном Либби Шелдон, частицы металла «перекрыло» излучение кальция. Когда я задал Либби этот вопрос в ее лондонской лаборатории, она отреагировала на упрек весьма остро, назвав его научно необоснованным. Следует также заметить, что не она одна отмечала отсутствие олова в мазках желтого – на них указывали все британские и французские эксперты, анализировавшие пигмент.

Разницу в кракелюрах на темных и светлых участках Иоганн Крафтнер объяснил так: «Темные пигменты сохнут дольше, поэтому живописный слой там остается более подвижным, чем на участках со свинцовыми белилами, и, соответственно, на нем возникает меньше кракелюр». Что касается отсутствия у картины истории, тут он высказался осторожней, поскольку некогда поверил в версию с загадочной «семьей из Брюсселя», изложенную продавцом. «Не в наших правилах проводить полицейские расследования относительно провенанса», – заявил он, что весьма удивительно для историка искусства.

Однако апломб Иоганна Крафтнера сильно подорвали две плохие новости, объявленные одна за другой. Вызванный повесткой, Гуннар Гейденрейх, главный специалист по Кранаху, четыремя месяцами ранее прибыл в главное управление ОСВС в Нантере, чтобы логически объяснить, почему он объявил Венеру «подделкой». Основаниями для такого вывода, по его словам, стали наблюдения Кэтрин Ара и Либби Шелдон, а также ученых из Лаборатории музеев Франции (одной из серьезных проблем в подобных делах является отсутствие обмена данными между учеными, задействованными в расследовании). Эти документы дошли и до Базеля, заставив Дитера Кепплина полностью изменить свое мнение. 12 мая 2016 года Кепплин собственноручно подписал опровержение предыдущего заключения – тяжелый удар для Иоганна Крафтнера и Конрада Берхеймера. В опровержении содержалась следующая фраза: «Фотографии фрагмента, которые вы мне представили, а также результаты исследований, проведенных в Лондоне, ясно указывают на то, что речь идет о подделке». В постскриптуме ученый добавил: «Конфиденциальным мое мнение не является».

Гуннар Гейденрейх, похожий на домового с острым носом, прославился как эксперт по творчеству Кранаха, когда учредил, вместе с несколькими учеными, Цифровой Архив Кранаха (CDA), под эгидой Университета Кельна и Дворца искусств Дюссельдорфа. Благодаря такому покровительству они были защищены от любого давления, в том числе и со стороны рынка. Тот факт, что Гейденрейх не составил пока так называемый каталог-резоне<sup>12</sup>, куда вошли бы все известные произведения художника, объясняется стремлением перенять методику, которую его коллега Эрнст ван де Ветеринг применял при изучении творчества Рембрандта. Этот голландский ученый настоял на необходимости включить исторические и научные открытия в общее понимание эпохи Рембрандта и его работ, для чего потребовалось несколько десятилетий. Но благодаря такому подходу он смог включить в общее собрание около шестидесяти картин, которые на начальном этапе проекта в него не входили. Гуннар Гейденрейх считает, что пока не достиг такого же уровня понимания наследия Кранаха, что заставляет его продолжать свои изыскания.

В марте 2016 года, меньше чем через неделю после изъятия Венеры в Экс-ан-Провансе, в CDA появилась короткая заметка с репродукцией картины, где прямо указывалось, что имеются сомнения относительно ее авторства и что провенанс пока не проверить не удалось. Реакция Иоганна Крафтнера явно не заставила себя ждать, поскольку на следующее утро заметку удалили. 25 апреля, после получения данных исследований из Лондона и сравнения макрофотографий с оригиналами Кранаха, на сайте было опубликовано новое уведомление: «Велика вероятность того, что эта Венера – имитация».

Ученые, ведущие эту базу данных, объясняли свой вывод четырьмя важными факторами: «пигменты значительно отличаются от обычных для Кранаха», «живописный слой не соответствует характеристикам его мастерской в Виттенберге», «стилистические расхождения и неоднородность качества явно видны в сравнении с другими произведениями Кранаха и его мастерской» и, наконец, «состояние произведения значительно отличается от картин Кранаха, прошедших процесс естественного старения».

В уведомлении перечислялись и другие аномалии, в том числе необычная сеть краклеюр, рисунок под живописным слоем, «сильно отличающийся от техники Кранаха», *имприматура*<sup>13</sup> коричневатого оттенка, который расходится с прочими произведениями художника и

---

<sup>12</sup> Каталог-резоне – научное исследование, включающее все известные произведения определенного художника. Каталог-резоне отличается от выставочного каталога или книги тем, что в нем невозможно вольное или выборочное представление работ, поскольку каталог-резоне должен исчерпывающим образом освещать творческий путь автора. В первую очередь каталоги-резоне составляются для ученых.

<sup>13</sup> Имприматура (от итал. *imprimatura* – первый слой краски) – термин, используемый в живописи: цветная тонировка

его мастерской». Упоминаются там и пигменты, по форме, текстуре и составу не соответствующие обычным для Кранаха; несовершенства техники в передаче таких деталей, как глаза или волосы, и особенности материалов, не встречающиеся при естественном старении. В общем, вполне достаточно.

Реакция опять последовала незамедлительно, потому что, пару часов спустя, опасный комментарий с сайта исчез. Гуннар Гейденрейх не пожелал дать объяснения этим странным пропажам, но один историк искусства, успевший скопировать статью до ее стремительного исчезновения, утверждает, что ученые под предводительством Гейденрейха не захотели идти на риск, связанный с судебным преследованием.

Иоганн Крафтнер был решительно настроен доказать подлинность своей Венеры. Он даже потребовал встречи с хранителем Венского музея, Гвидо Месслингом – экспертом по данной процедуре, – в присутствии его директора, чтобы предупредить обоих об ущербе, который они могут нанести княжеской коллекции, если выскажутся в негативном ключе.

Следователи задавались вопросом, какая муха укусила хранителя коллекции Лихтенштейна. Арт-дилеры, которые вели с ним дела, настаивали на его честности. Наиболее логичным объяснением подобной горячности было, соответственно, тщеславие Крафтнера, либо обычный человеческий страх лишиться своего поста в случае, если ему придется признать: покупку он совершил по ошибке и без должных предосторожностей.

Что же до самого князя, он испытывал вполне понятное разочарование. По его словам, он ожидал, что расследование, «профессиональный безупречный анализ, позволит сделать окончательный вывод об оригинальности или поддельности произведения и, в последнем случае, предать виновных правосудию и тем самым открыть путь к аннулированию сделки». Однако, на его взгляд, следствие не предоставило «никаких научных доказательств фальсификации картины в XX или XXI веке», и что «ни один историк искусства не может с уверенностью это утверждать». Считая этот «вопрос отныне решенным», он не исключает возможности того, что «Венера» принадлежит кисти одного из учеников Кранаха или даже его последователя, но эти споры, говорит князь, относятся к сфере истории искусства, а не юриспруденции. Оперативные методы французской судебной системы, которая завладела картиной, даже его не предупредив, и которая могла, в финале этой нескончаемой процедуры, потребовать уничтожения его собственности, показались ему, по понятным причинам, поистине шокирующими.

Со своей стороны, Конрад Бернхеймер уверил меня, что «ничего не знал» об исследованиях, проведенных *Christie's* в конце 2012 года. И в это можно поверить, хотя отсюда и следует вывод, что он не такой выдающийся специалист по Кранаху, каким себя провозгласил. Действительно, сложно себе представить, что такой авторитетный продавец пошел бы на риск выставить в Лондоне и продать столь важному клиенту картину, зная, что ее оригинальность ставилась под сомнение. Также не исключено, что Иоганн Крафтнер, с которым Бернхеймер поддерживал дружеские отношения, познакомился с результатами исследований лишь три года спустя. Так или иначе, оба они не предприняли тех предосторожностей, что *Christie's* до них.

Иоганн Крафтнер выступил и в суде, и в прессе с разоблачением относительно ведения процесса. Но не ставил ли он в опасность интересы своего работодателя, когда заявлял, что «абсолютно» – это его термин – не допускает возможности того, что стал жертвой мошенничества? Конечно, семь миллионов евро – небольшая сумма для самого крупного монаршего капитала в Европе (составляющего по оценкам Форбс курс три с половиной миллиарда). Мало кто знает, что князь, построивший банковскую империю, богаче даже эмира Катара. Но если вдруг когда-нибудь подделка все-таки будет убедительно доказана, как он сможет аннулировать

вать сделку и потребовать у Бернхеймера возвращения денег, если его собственный хранитель коллекции неоднократно заявлял о своей «абсолютной» уверенности в подлинности картины?

Ну а пока промежуточная экспертиза установила, что Венера – это пастиш, созданный с обманной целью, «выполненный в манере Кранаха Старшего» с «сознательным использованием материалов, соответствующих эпохе» и подвергнутый «искусственному состариванию». Однако это заключение не поколебало Джулиано Руффини, который считает, что дебаты далеко не закончены, и подчеркивает, что «сделка по продаже картины» князю Лихтенштейна «под вопрос не ставится». Бендор Гросвенор, британский историк искусства, посвятил этой дискуссии между экспертами с мировым именем статью в своем блоге, которую закончил пожеланием «*bonne chance*» (удачи), французской судье в ее миссии.

## **Часть II**

### **Руффини и дом Бори**

#### **Глава 6**

#### **Джулиано Руффини собственными глазами и глазами других**

Мне настоятельно требовалось увидеться с Джулиано Руффини, и он дал на это свое благосклонное согласие. Когда я начал расспрашивать его о серии картин, которые вызвали мое беспокойство, он, ни секунды не колеблясь, подтвердил, что они прошли через его руки. Собственно, Джулиано был очень горд тем, что столько его «находок» было каталогизировано и впоследствии продано как произведения великого мастера. Что ж, ему и правда есть чем гордиться. Далее он поведал про еще несколько работ, прошедших через него за последние десятилетия, и продемонстрировал их фоторепродукции.

Но, несмотря на свою многолетнюю торговую деятельность, приведшую к миллионным сделкам, он протестует, когда его называют арт-дилером. Руффини предпочитает формулировку «коллекционер, которому улыбнулась удача». Когда ему напоминают о том, что оригинальность многих его картин периодически ставится под сомнение, он выдвигает неоспоримый аргумент: «Я ведь не утверждал, что это произведения великих художников. Так говорили эксперты, продавцы, хранители коллекций... Я же не эксперт. Поэтому и ответственность на них». Он никогда не выставял на продажу Кранаха. Просто уступил покупателю изображение «обнаженной». Исчерпывающее описание – тут не поспоришь.

В свои семьдесят лет Руффини выглядит прекрасно – выющиеся волосы с легкой сединой, приятное лицо... В ходе наших встреч у меня была возможность оценить, насколько свободно он трактует разную информацию, обращая ее себе на пользу. Он рассказывал, что «родился в семье рабочих», в Невьяно-дельи-Ардуини, пригороде Пармы, на закате фашизма – 4 апреля 1945 года. Если быть более точным, его отец шил обувь и достиг определенного успеха, заслужив благодаря своему мастерству возможность разработать одну модель для *Gucci*. После войны семья переехала в Париж и поселилась близ ворот Клиньянкур. У Джулиано остались не самые приятные воспоминания о его молодости. «К нам, итальянским эмигрантам, не всегда относились хорошо. Могли поколотить в школе, толкнуть на улице; даже дома, когда я приносил плохие оценки, отец меня порол. Я стал жить один с шестнадцати лет. Постоянно переезжал с места на место. Некоторое время провел в Каннах. Начал писать, добился успеха. Писал пейзажи, портреты, в основном мастихином, жирными мазками. Познакомился с Дамией, она очень мне помогла».

Это имя вряд ли что-то говорит современным молодым, да и не очень молодым, но Дамия была звездой французского шансона в период между Первой и Второй мировой войной. Она родилась 1889 году (и говорила, что одного возраста с Эйфелевой башней), тоже сбежала из дома в пятнадцать лет – от деспотичного отца-полицейского. Начинала как шансонетка в кабаре, постепенно набралась сценического опыта и создала себе запоминающийся образ – темные волосы, горящий взгляд, пение без микрофона. У нее был пронзительный голос с vibrato, за которое многие ее критиковали, но она намеренно его подчеркивала раскатистыми «р». По совету своего партнера, Макса Дирли, она превращала каждую песню в спектакль: выходила на сцену в узком черном платье и исполняла драматический репертуар без декора-

ций, вырисовываясь одиноким силуэтом в неподвижном луче яркого света. Она изображала дочь народа, претерпевшую множество страданий – образ, перенятый целой чередой «трагических певиц», от Эдит Пиаф и Жюльетт Греко до Барбары. Время от времени, выступая в кабачках и ресторанах, она немного облегчала свой репертуар и проработала на сцене до 1950-х, а на последний сольный концерт в Олимпии пригласила молодого бельгийца по имени Жак Брель, который выступил в первой части.

Когда красавчик Джулиано Руффини, которому не было еще и двадцати, познакомился с этой легендой на пятьдесят лет его старше, она жила воспоминаниями о своей сценической карьере и о дружбе с Саша Гитри, Лои Фуллер, Ромейн Брукс и Эйлин Грей, с которыми эта пантера некогда веселилась на вечеринках в Париже.

«Дамия захотела мне помочь. Она предложила выставить мои картины в галерее на улице Колизея в 1964-м... На вернисаже были репортеры с телевидения, о нем писали в *Figaro*, *France Soir*...» – рассказывает Джулиано Руффини. В небольшом новостном ролике, который снимал канал *Pathé*, он проводит растроганную Дамию мимо ряда своих картин. Посмотреть на них пришла и молоденькая певица Мишель Торр. Руффини был небесталанным, писал все понемногу – пейзажи, портреты, натюрморты, – не скупясь на краски. Однако затем, признается он, бросил мастихин и кисть, чтобы вести жизнь... скажем так, светского красавца. «Я был бы сегодня очень знаменит, будь у меня влиятельные знакомые, – с сожалением замечает он. – Но мне пришлось нелегко, я был не образован, не знал хороших манер, плохо говорил по-английски. Стал вместо этого покупать спортивные машины, забросил живопись... Поехал в Рим, поработал у антиквара. Он разорился, я ночевал на улице, у чужих дверей. Познакомился с крошечной француженкой, которая зарабатывала на панели, она помогла мне встать на ноги... Да, все и правда так было... Уехал в Бразилию, начал там бизнес, но через три месяца дело развалилось. Год работал в журнале *Jeune Afrique*, занимался версткой и рекламой, потом, в Кот-д'Ивуар, был арт-директором в издательском доме и в одном журнале, *Ivoire Dimanche*. Скопил немного денег, вернулся в Париж, начал покупать картины в аукционном доме *Hôtel Drouot*<sup>14</sup>, в 1973 году. На блошином рынке встретил Жерара Мажакса; мы с ним дружили в детстве, еще в квартале Клиньянкур, вместе развлекались – он-то и познакомил меня с Андре Бори».

Знаменитый актер, которому, когда мы с ним говорили, было уже семьдесят четыре, явно сохранил не лучшие воспоминания об их дружбе. Однако он подтвердил, что, катаясь на лыжах в Альп-д'Юэз, познакомился с богатой наследницей, почти вдвое старше его, и затем представил ее своему приятелю Джулиано. И очень кстати.

«Андре была восхитительной женщиной, и это стало самой прекрасной встречей в моей жизни, – продолжает Руффини. – Разница в возрасте не имела значения. Отец завещал им с сестрой половину своих акций, а половину отдал своим рабочим. Она была в меня влюблена, а я очень к ней привязан. Я продал ей Макле [Элизе Макле, пейзажист, работавший в немного наивном стиле], ничего особенного. Мы с ней обожали живопись и позднее вместе открыли небольшую галерею возле дворца Вогезов». Этот магазин, под названием *La Brocanterie du Marais*, находился в доме 5 по улице Па-де-ла-Мюль. «За время наших отношений Андре продала мне часть картин из коллекции своего отца, а часть подарила. Еще мы с ней владели на паях ресторанчиком *Les Marronniers*

---

<sup>14</sup> Hôtel Drouot – крупный аукционный дом в Париже, известный изобразительным искусством, антиквариатом и предметами старины. Он состоит из 16 залов, в которых размещаются 70 независимых аукционных фирм, которые работают под эгидой группы *Drouot*.



## **Конец ознакомительного фрагмента.**

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.