

Waldemar Łysiak

MALARSTWO
BIAŁEGO
CZŁOWIEKA



tom 2

Wydawnictwo Andrzej FRUKACZ

Ex libris

ВАЛЬДЕМАР ЛЫСЯК



Том 2

Waldemar Łysiak "Malarstwo białego człowieka" tom 2
EX LIBRIS – POLISH BOOK GALLERY Inc.
WYDAWNICTWO ANDRZEJ FRUKACZ,
Wydanie pierwsze: Warszawa – Chicago 1997

Перевод Владимир Марченко®2012 г.
Оформление Игорь Райский, 2015 г.

Л

Предисловие



Мне следует начать предисловие ко второму тому «ЖБЧ» со «счета совести»¹ за том первый.

Начальный том был принят очень тепло. Журналисты из Великопольши, Магдалена Куржач и Анджей Кужминьский, написали: «Издательское оформление и репродукции воистину способны импонировать. К тому же они прекрасно соотносятся с архиинтересным и совершенным в литературном плане текстом. Как нам кажется – «ЖБЧ» навсегда войдет в канон обязательной литературы по истории искусства».

Относительно того, что в «Живописи Белого Человека» «издательское оформление и репродукции воистину способны импонировать» согласие царит как среди читателей, от которых рекой поступают письма, так и среди рецензентов; уже даже прозвучало определение: «роллс-ройс польской книги», из чего следует понимать, что не только двигатель, но и кузов, равно как и обивка и всяческие «прибамбасы» (то есть, то самое «издательское оформление»), обладают королевским классом. Никто не заметил (ни публично, ни в контакте со мной или же издателем, ни единственным словечком) того, что сам я заметил уже просмотрев напечатанный том – что краска замечательного «кузова» немного поцарапана руками производителей. Безумная спешка при верстке, чтобы успеть к Международной книжной ярмарке 1997 года (первые экземпляры типография выпустила в свет ночью, накануне открытия Ярмарки), привела к тому что не были замечены пропущенные итальянские «буковки»: "capella" вместо "cappella" (часовня, капелла) и "publico" вместо "pubblico" (публичный, общественный), а так же ошибка в подписи: Филиппино Липпи вместо Филиппо Липпи² (стр. 96).

Ошибка с семьей Липпи вызвана не схожестью живописи старшего и младшего художников, а только тем, что первоначально я планировал сопоставить фламандскую «Мадонну» Дирка (Дерика) Баутса и итальянскую «Мадонну» Филиппино Липпи, а чуть позднее, желая сопоставить еще и дату (1460 год), чтобы сравнение обрело большую силу, заменил «Мадонну» сына на «Мадонну» отца (и одна, и другая хранятся во флорентийской Галерее Уффици), но по недосмотру редакции в подписи сохранилось имя Филиппино.

Обе итальянские «буковки», заключающиеся в потере одной буквы в сдвоенной паре согласных (а дублирование согласных весьма часто используется в итальянском языке) – скорее всего, результат действия орфографического вируса. Неоднократно ту же самую ошибку делают немцы, французы и англосаксы (на которых подсознательно действует вирус собственного языка, потому что соответствующие термины звучат весьма похоже, но имеют одинарную латинскую букву "r" или "b" "Kapelle", "chapelle", "chapel"; опять же: "publik", "publique", "public"). С поляками такое тоже случается – см. альбом «Джотто», изданный "Arkady" в 1989 году, где пару раз можно прочесть: "Cappella dell'Arena" и еще пару раз: "Capella dell'Arena", что было явной "буковкой"; либо же знаменитую «Историю искусств» М. Ржепиньской, где все время повторяется "Capella Scrovegni", "Capella Brancacci" и "Palazzo Publico", то есть, неправильно. Очевидно все, от авторов до корректоров, поддаются этому вирусу итальянских согласных. То есть, в первом печатном издании первого тома «ЖБЧ» должны находиться следующие верные формы: Cappella degli Scrovegni, Cappella Brancacci, Palazzo Pubblico³.

Недосмотр, который в подписи к иллюстрации оставил сына (Филиппино Липпи) при картине отца (Филиппо Липпи), имеет множество прецедентов в мировой истории. Даже

¹ В католицизме – ретроспективный анализ событий и поступков, происходящий перед таинством исповеди и являющийся первым условием искреннего покаяния и прощения – здесь и далее примечания переводчика; примечания автора и редакции выделены и оговорены особо.

² Это относится исключительно к начальному тиражу издания; остальной тираж очищен от замеченных ранее мелких недосмотров, так что часть данного Предисловия, касающаяся опечаток и ошибок, к нему уже не относится – примечание издательства.

³ В нашем издании эти названия приводятся в соответствии с литературными нормами русского языка: «Капелла Скровеньи» и т.д.

профессор Михаэль Левей, один из ведущих историков искусства XX века, шеф лондонской Национальной галереи, много лет назад сделал аналогичную ошибку, приписав отцу (Кранаху Старшему) картину сына (Кранаха Младшего), и вдобавок ко всему начал анализировать по упомянутому произведению творчество папочки. Подобные ошибки с именами и фамилиями творцов, и даже ошибочные подписи более крупного калибра, преследуют многих специалистов. Звезда российской историографии искусства, профессор Михаил Алпатов, путает фараона живописи Неоклассицизма Жака-Луи Давида со... скульптором Пьером-Жаном Давидом д'Анжером. Звезда популяризации искусства из Англии, знаменитая монашка Венди Бекетт, путает неаполитанскую версию картины Рибера «Аполлон, сдирающий шкуру с Марсия» с брюссельской, приписывая последней размеры (совершенно несхожие) неаполитанской. Корифей историографии искусства с берегов Вислы, профессор Мария Ржепиньская ставит под флорентийским «Пиром цыган» Маньяско подпись: «**Монахи в библиотеке**» (!), спутав данное произведение с венецианской картиной. *Et cetera, et cetera.*

Проживающий в типографиях сатана, эвфемистично называемый «чертиком», тоже подкидывает первоклассные шуточки, сравнимые с глупостями, что являются следствием человеческого партачества. Он даже может зеркально перевернуть репродукцию справа налево. Причем, частенько. Взять хотя бы очень дорогие недавние издания 90-х годов, в которых подобные номера лично я замечал неоднократно. В книге «**Французская живопись**» Чарлза Ф. Стаки (1991) было перевернуто знаменитое «**Паломничество на остров Киферу**» Ватто (здесь перевернута была не только иллюстрация, но и смысл, поскольку в названии было глупо указано – «**Отъезд на Киферу**»; более подробно я объясняю это в Главе 59). В «**Сокровищах Лувра**» Марии Константино (1992) была перевернута знаменитая «**Мадонна канцлера Ролена**» ван Эйка. Во французском издании «**Клод Лоррен – живописец света**» Даниэля и Серебренной (1995) представлен «навыворот» шедевр Лоррена «**Пейзаж с Аполлоном и Сивиллой**». *Et cetera, et cetera.* В «**ЖБЧ**» зеркально не перевернуто ни единой иллюстрации, зато перевернут снимок интерьера Капеллы Скровени (стр. 39)⁴. Матерью ошибки стала симметричность данного интерьера, а отцом – недостаток внимания во время пересмотра диапозитивов.

Приводимые выше реестры грубых чужих ошибок не оправдывают каких-либо, даже мельчайших «проколов» коллектива, редактировавшего первый том «**ЖБЧ**», хотя горячечная спешка в работе, вызванная датой открытия Ярмарки, и являющаяся следствием усталости «куриная слепота», представляют собой хоть какое-то, но алиби. За упомянутую небрежность я от всего сердца прошу прощения у читателей, выражая надежду, что второго тома не испортят никакие недостатки (даже «буковки»). Эти слова я пишу, переполненный страхом, ибо опять обработка иллюстраций и типографская отделка издания, «верстка» и все подобное, осуществляются в дикой спешке, в кратчайшие сроки, словно над головой навис меч (на сей раз необходимо успеть «под ёлочку», что для издателя означает – к ноябрю), а «заключенный в мелочах» дьявол обожает подобный темп.

Говоря по правде, более чем «буковок» я опасаюсь за цвета. Сражение за них в первом томе «**ЖБЧ**», то есть, целый комплекс технических проблем сканирования и печати (кстати, особое внимание к «*обработке*» цветов и контролю над их качеством, похоже, и притупило нашу бдительность в отношении «*буковок*») – закончилось полным успехом. Вопреки моим опасениям, репродукции первого тома обладают очень хорошим (около 70%), хорошим (25%) и приемлемым (5%) уровнем, что по мировым стандартам является сенсационным результатом, поскольку большинство, выпускаемых в настоящее время (причем, самыми уважаемыми западными издательствами), альбомов дают репродукции с фальшивой, полиграфически ложной колористикой, а повсеместным грехом стала «моно-

⁴ В pdf издании первого тома «**ЖБЧ**» изображение исправлено, равно как и все упомянутые в «*Предисловии*» ошибки, хотя, по очевидным причинам, качество иллюстраций ухудшилась – примечание редактора.

хроматизация» репродукций в цвета синекоричневой грязи. Подобная манера сейчас царит в издании большинства альбомов по искусству. Крайне редко мы находим на страницах альбомов правильную передачу цветов.

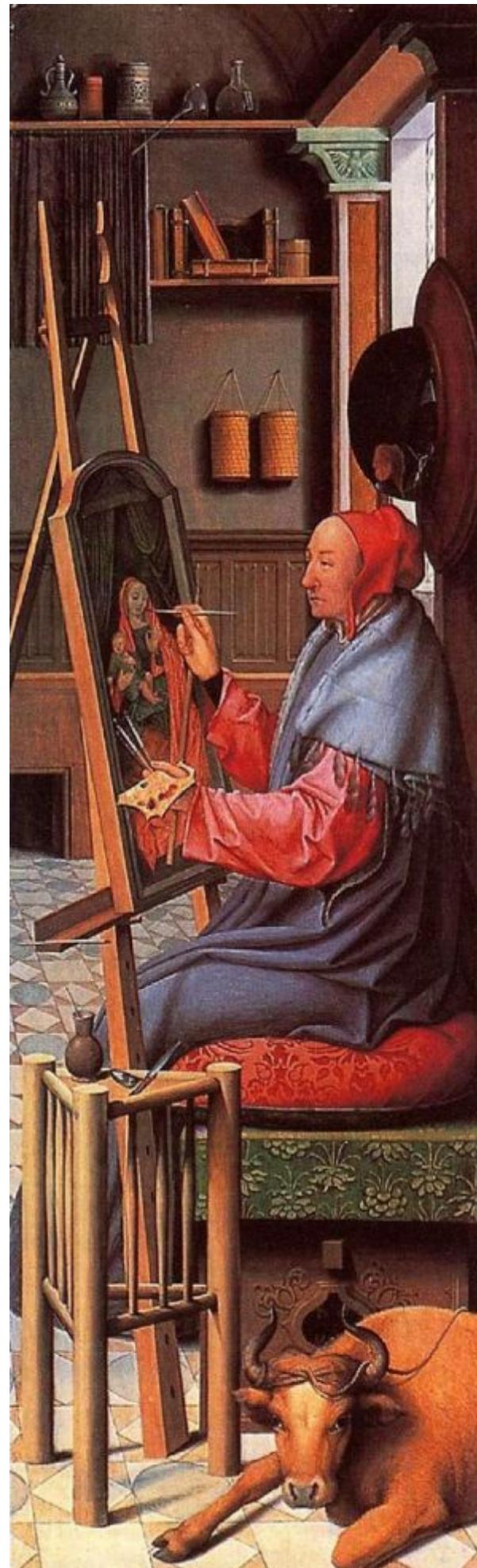
Другое дело, что понятие «правильный цвет» бывает весьма относительным, поскольку неправильное хранение или реставрации прошлых столетий, роковые переписки и подрисовки и неизбежная внутренняя гангрена картин (химические реакции пигментов, изменяющие оригинальную тональность красок) создают новые образы, весьма часто поразительно отличные от первоначальных (этим вопросам я посвящу предисловие к тому третьему «ЖБЧ»). Так что иногда мы сталкиваемся со следующими дилеммами: представить репродукцию нынешнего состояния произведения или же немного его «подрихтовать», возвратив ему оригинальные (известные нам) цвета? Пару подобных штучек я проделал в первом томе «ЖБЧ», примером чего является репродукция «Благовещения» Мартини (стр. 51), где одежды Девы Марии время чудовищным образом затемнило (сделав коричневыми), что меня лично убивало. Несколько аналогичных проблем предстало передо мной и во втором томе, в частности, проблема «Мадонны в скалах» Леонардо, находящейся в Лувре. Посетив недавно Лувр, я был просто встреможен ее состоянием – доска представляет собой одно черное, а точнее – черно-буровое пятно, настоящий ужас. Современные репродукции, выполняемые при очень сильном искусственном освещении, четко отражая контуры изображения, цвета делают просто коричнево-бурыми (буквально монохроматическими) и не по причине слабой полиграфии или других недостатков печати, но исключительно из-за разрушения красочного слоя произведения. И что же делать? – воспроизводить этот ужасный коричневый цвет, или же, пользуясь старыми репродукциями и описаниями, слегка «реконструировать» первоначальный колорит?

Указанная проблема становится принци-

**Подражатель Квентина Массейса
«Св. Лука рисующий Пресвятую Деву
Марию»**

(начало XVI в., дерево, темпера и масло;
113,7x34,9

Национальная галерея, Лондон, Великобритания)





Герард Доу «Художник в мастерской»
(середина XVII в., дерево, масло; 53x64,5
Частное собрание)

пиальной, если вспомнить, что в последнее время (в 80-90-е годы) была проведена реставрация множества знаменитых шедевров, начиная с фресок Микеланджело в Сикстинской капелле и до холстов мастеров Рококо, и они изменили, иногда совершенно радикально, мнения искусствоведов, показав, что десятилетиями (или даже столетиями) кто-то из них нес полный бред. С тех пор, как плафон Сикстинской капеллы расцвел (благодаря японцам) феерией красок, традиционные упреки в бедности колорита, бросаемые Буонаротти, могут вызывать лишь смех. Ибо речь здесь идет о фундаментальной для живописи проблеме – о цвете. Шагал, давая интервью киношникам перед крупной выставкой его произведений в Гран Пале (1970), говорил: *«Важна не тематика, а цвет. Цвет – краска души, та самая химия, с которой необходимо родиться»*. *«Цвет – это все»*, – скажет вам всякий сторонник так называемой «чистой живописи». Так что, когда мы делаем умные заключения по поводу произведений, хроматика которых была повреждена старыми лаками, неудачностью давних подновлений или просто из-за воздействия (химического) времени – мы рискуем сказать глупость. Но когда мы реконструируем первоначальные цвета – мы тоже рискуем сделать глупость. Потому, во все это следует играть исключительно осторожно и деликатно.

Некоторые эксперты вообще (из принципа) относятся к хроматической реставрации произведений старых мастеров с сомнением, утверждая, что это всего лишь лотерея, без всякой уверенности в получении первоначального колорита (они с яростью критиковали, в том числе и восстановленный плафон Сикстинской капеллы). Подобное вмешательство они называют «*производством внебрачных детей, ублюдков*». Это напоминает мне великолепный анекдот о провинциале, очутившемся в Риме, где было отмечено, что он очень похож внешне на императора Августа. Император приказал привести к себе двойника, с изумлением осмотрел его и спросил: *«А твоя мать в молодости в Риме не бывала?..»* Провинциал задумался, после чего процедил: *«Нет, достойный господин. Но мой отец в молодости бывал частенько!..»* Резкий ответ подобного рода и следовало бы дать ворчунам, способствующим теориям «*производства ублюдков*». Ибо, ничего не скажешь, ошибки неизбежны (только бездельник не делает ошибок), но отказ от возврата шедеврам первоначальных красок был бы отказом от пиршества, приготовленного миру старыми мастерами кисти. Отказом в пользу просроченных консервов.

В радиопередаче в отношении «ЖБЧ» прозвучала формулировка *"opus magnum"*⁵. Не скрываю, я желаю того, чтобы эта книга была «великой работой», по крайней мере, в плане цвета. Именно потому, размышляя над тем, что же делать с репродукцией «Мадонны в скалах», оставить ее в виде грязно-коричневого пятна или слегка «реконструировать» хроматически – я выберу второй вариант. И буду весьма удивлен, если это мне сойдет безнаказанно, без волей анти-реставраторов. То, что меня не обляяли за несколько колористических трюков в первом томе, для меня не удивительно, поскольку они были мелкими.

Но я удивлен тем, что до сих пор никто не зацепил меня в отношении имен некоторых художников, подробно представленных или только упоминаемых в «ЖБЧ». Проблема имен в первом томе серии иногда весьма спорна, так что стоило бы данный вопрос выяснить сейчас, чтобы потом он никого не возмущал. Промахов там всего два – упомянутый Филиппино Липпи, а так же небрежность меньшего калибра, Рафаэль Санти (стр. 178), ибо если бы был принят принцип, что в подписях к иллюстрациям мы даем имена в оригинальной версии, а не в польской, то следовало бы, соответственно, указать: Raffaello Santi⁶. Все остальные имена, по моему мнению, правильны, хотя – как я уже сказал – некоторые из них могут вызывать споры, например, Антонио дель Поллайоло (стр. 100). Мне известно, что в последнее время стало модным приписывать «Портрет молодой женщины» его младшему брату, Пьетро дель Поллайоло, но это чистое предположение, без каких-либо доказательств, так что, пока большинство авторитетов защищает традиционную гипотезу, которая приписывает картину старшему брату, я поступаю точно так же.



Джованни Баттиста Тьеполо «Александр Великий и Кампаспа в мастерской Апеллеса»

(1725/26, холст, масло; 57x74

Музей изящных искусств, Монреаль, Канада)

⁵ **Magnum opus**, лучшая, наиболее значимая работа писателя, художника или композитора. Например, магnum opus художника Александра Иванова — картина «Явление Христа народу», а магnum opus рок-группы "The Eagles" — песня "Hotel California".

⁶ В данной версии перевода – как раз наоборот. И в тексте, и в подписях под иллюстрациями даются «русифицированные» версии имен, и только лишь иногда – оригинальное их написание.

Более любопытный спор пробуждает подпись на стр. 8. Почему французское «Николя» у меня заменено немецким «Никлаусом»? Действительно, немецкоязычная версия появляется в печати чаще, что вовсе не означает, будто бы франкоязычная неверна. Следует помнить, что и имя, и прозвище швейцарца Мануэля, прозвываемого Дойчем, первоначально франкоязычные, были «онемечены». Сам художник был сыном Эммануэля Аллемана из Пьемонта. Первоначально он звался Николаус (Николя) Аллеманн *vel* Аллеман, что можно перевести как: Николай Немец (Немчик, Немецкий и т.д.). Фамилия эта, по-видимому, Николаю не очень-то нравилась (кстати, по крайней мере, некоторое время он был франкофилом – много работал для французской армии), поскольку вступая в брак в 1509 году, он сменил ее. Новую он взял от сокращенной фамилии отца – Мануэль. А старая фамилия в немецком варианте стала его прозвищем (Аллеман было заменено на Дойч), что он и принял, подписывая свои картины связной монограммой NMD. В настоящее время большая часть словарей (даже французский Ларусс) дает немецкую версию его имени (Никлаус), хотя все издания профессионального *"Dictionnaire critique et documentaire des peintres..."* Э. Бенезье⁷ используют обе формы (в названии биографической статьи – Никлаус, а в тексте – Николя). Многие выдающиеся историки искусства (например, Жак Буссе, Лионелло Вентури, Марсель Ретхлисбергер) последовательно использовали и используют в своих работах исключительно французскую версию имени – Николя). Точно тоже самое мы видим в уважаемой книге *«Швейцарская живопись»* издательства SKIRA. И если в отношении Антонио дель Поллайоло я принял критерий большинства, то обязан, по-видимому, сделать это и здесь, то есть принять немецкое написание.

Наибольшие споры может вызывать соединение имен с прозвищами, которые я трактую как фамилии (Томмазо Мазаччо, Томмазо Мазолино, Стефано Сассетта) вопреки энциклопедическим правилам. Вопреки, поскольку я считаю эти правила ошибочными. Возьмем Мазаччо. Энциклопедическое правило заставляет использовать форму: Томмазо ди сер Джованни ди Симоне Гвиди, по прозвищу Мазаччо, и оно же запрещает соединять прозвище с именем. Я использовал обе формы, энциклопедическую (стр. 67) и собственную (в подписях), даже не опасаясь того факта, что прозвище Мазаччо является переделкой имени Томмазо (об этом я пишу на стр. 69), так что Томмазо Мазаччо по-польски означает приблизительно то же, что Томаш Томчак или Томаш Томашевский либо Томаш Гомецкий, Томаш Томашевич и т.д. Если бы меня спросили: по какому праву я использую анти-энциклопедическую форму, я бы ответил: по праву здравого смысла. Те, кто все эти энциклопедические правила установили, сами же их и не соблюдают, *vulgo*: применяют выборочно, что само по себе доказывает бессмысличество таких правил. Я спрашиваю: почему это прозвище Мазаччо должно существовать без имени, а вот прозвище Ботичелли (данное Алессандро Филиппи) существует в качестве фамилии, всегда вместе с именем Сандро? Я спрашиваю: почему Томмазо да Паникале (Фома из Паникале), прозванный Мазолино, не имеет права именоваться Фомой Мазолино, в то время как Иеронимус ван Акена (Иеронима из Акена), прозванного Босхом, повсюду называют Иеронимом Босхом⁸?! Один раз можно, а другой раз (в совершенно идентичном случае) нельзя? Только лишь потому, что *«так принято»*? *«Принято»* по-дуряцки, дорогие мои читатели, поскольку непоследовательно и нелогично, так что самое время данную проблему отрегулировать. По мне правильным является соединение имени художника с его прозвищем в качестве фамилии, поскольку ничем иным как истинной фамилией это прозвище и становилось. Поэтому я буду Пьетро Ваннуччи, прозванного Перуджино, называть Пьетро Перуджино,

⁷ Словарь художников Бенезье (фр. *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*), универсальное справочное издание, впервые выпущенное Эмануэлем Бенезье в 1911-20. Предпоследнее англоязычное издание (2006) насчитывает 14 томов и содержит более 20 000 страниц со сведениями о 175 000 персоналиях.

⁸ Босх, скорее всего, родился в городе Хертогенbosх, но его настоящее имя было Ероэн ван Акен (Аакен, Аэкен), то есть, Иероним из Акена (так звучала родовая фамилия, и мы гипотетически считаем, что Акен – это Аахен), и похоронен он был как *"Hieronimus Aquens alias Bosch"* (выписка из реестра покойников Братства Пресвятой Девы Марии) – примечание автора.



Жан-Батист Симеон Шарден
«Рисующая обезьяна»

(1735, холст, масло; 28,5x23,5

Музей изящных искусств, Шартр, Франция)

Микеланджело Меризи да Караваджо – Микеланджело Караваджо и т.д. И советую вам не отбрасывать моего правила исключительно ради торжества здравого смысла.

Если рецензенты и комментаторы «ЖБЧ» не прицепились ко мне из-за мелких деталей (упомянутых «буковок» или же спорных имен), то они прицепились к двум непристойностям общего порядка: меня обвинили в расизме названия (что можно было предвидеть) и во враждебности к современному искусству (чего я совершенно не предусматривал), достойной патентованного невежды. То, что название «Живопись белого человека» не является расистским даже в самой малой степени, я уже пояснял в Предисловии к первому тому (стр.20-23), так что жалко места, чтобы теперь все это повторять. Приведу лишь слова другого

«расиста», выдающегося британского

писателя и знатока искусств, Олдоса

Хаксли. В 1962 году (в эссе «Виды и

пейзажи») Хаксли сочувствовал тем

районам и тем культурам земного шара,

которые не познали образовательного влияния (благоденствий) пространственной живописи, исповедуемой европейской цивилизацией: «*Виды, повсюду виды, но в большинстве стран нет ни одного достойного внимания пейзажа (...) Насколько же достойны сочувствия обитатели тех уголков мира, где талантливый пейзажист никогда не научил своих соплеменников смотреть ясными глазами большого художника на то, что их окружает, и на себя самих...*»

Мое мнение о том, что все мы достойны сочувствия, ибо «искусство» второй половины XX века оскорбляет само понятие «искусство», являясь, скорее, патологией, а не художественным творчеством (стр. 18-20), тоже опровергнуто. Однако пропаганда, реклама и протест (против капитализма, империализма, фашизма, расизма, сексизма, шовинизма и т.д.) являются единственными профессиональными навыками современных «творцов», так как же можно удивляться тому, что их хищное и жадное лобби столь сильно давит на средства массовой информации. «*Одним из несчастий современного искусства является то, что его теория и апологетика перерастают его действительные достижения*», – правильно отмечает (1997) член Французской академии, Марк Фумароли. Гораздо большим несчастьем является тот факт, что формирующая общественное мнение группа шарлатанов (в основном, левого толка) – критиков, теоретиков, маршанов, историков искусств, директоров галерей, хранителей музеев, публицистов и т.д. – представляет псевдотворчество в виде творчества истинного, участвуя в сокровении моды («направлений», «стилей», «манер»), достойной, скорее, свалки, чем памятника. Все эти проблемы я уже объяснял в переведенном на многие языки четверть века назад эссе «*Quo vadis ars?*»⁹, из которого сейчас приведу всего один анекдот, поскольку он сам все объясняет:

«*Известный западногерманский критик и коллекционер, Беред Г. Феддерсен, устроил в галерее Франкфурта-на-Майне вернисаж работ открытой им японской художницы Ямасаки. Через несколько дней все работы японки были проданы, а в прессе публиковались*

⁹ Входит в книгу «Французская тропа».



Винсенте Лопес-и-Портанья «Гойя с мольбертом»

(1826, холст, масло; 93x77

Прадо, Мадрид, Испания)

восторженные рецензии критиков. И тогда Феддерсен открыл, что все картины нарисовала шимпанзе Бербельхен из цирка "Вильямс". Он только предоставил ей кисти и краски, обезьяна же в течение трех часов создала две сотни «выдающихся произведений»¹⁰.

Вторжение современных мазил-пачкунов терроризирует публику. Но тогда, когда я писал «*Quo vadis ars?*», протесты против таких террористов были редкими – сейчас они уже более распространены. Люди все чаще отваживаются выступить против подобной хуцпы¹¹. В том числе и эксперты. Здесь симптоматичным был диалог (1997 г.) на страницах "*Le Figaro*" между Фумароли и Жаном Клером, директором музея Пикассо.

Фумароли: «Творчество Пикассо не означает какого-либо разрыва с художественным прошлым, оно было лишь обновлением, прекрасным обновлением взгляда. То, что мы замечали в творчестве Сурбарана, Эль Греко или Веласкеса, у Пикассо открывалось неожиданно и ново, благодаря его непосредственному, изумляющему и изобре-

¹⁰ Вполне возможно, что текст эссе менялся, но переводчик, который перевел и «Французскую тропу» этот «анекдот» слышит впервые. В прессе есть ссылки на события, произошедшие в 1978 году, но там речь шла о 22 «картинах», одну из которых продали за 1000 долларов США или 500 британских фунтов. Переводчик не исключает, что этот «случай» был придуман газетчиками.

¹¹ Хуцпа, сленговая форма от «дерзость» или «наглость» на идише и иврите) термин, означающий удивительное нахальство, наглость высшей степени.

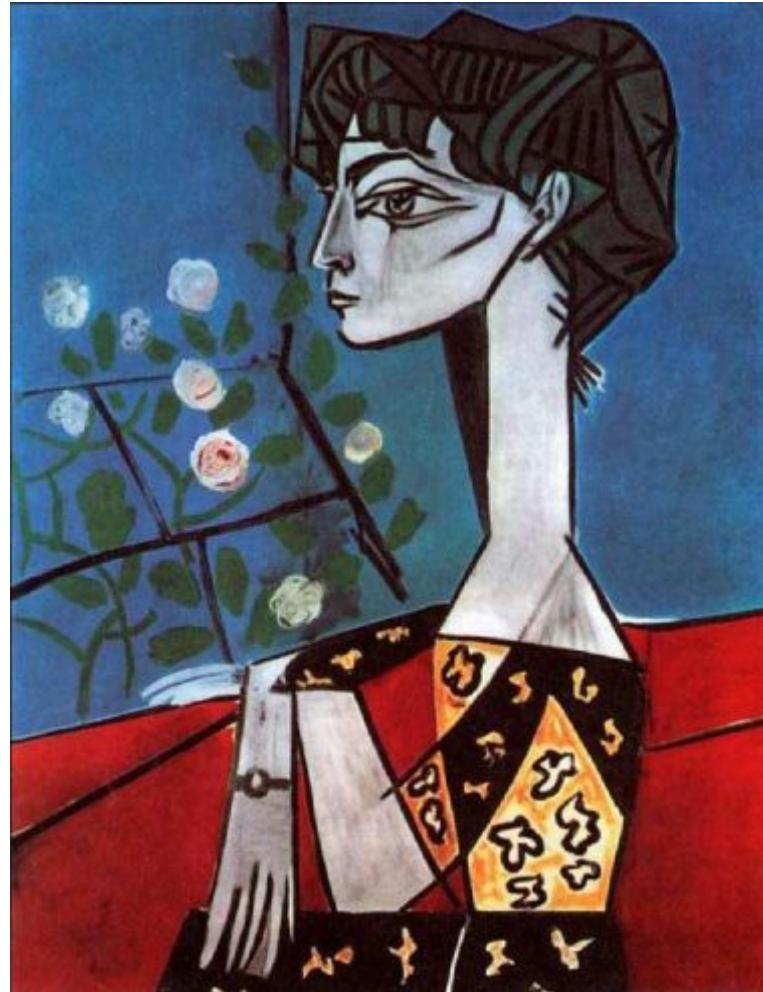
тательному взгляду. Но сегодня недооценивают эту раннюю почву, в которой художники очень нуждаются, и которая объединяет их со зрителями (...) Сегодня нас заливает настоящий поток абстрактного творчества и штампованных картин, которые, собственно, никого не интересуют, но они же не дают сформироваться спонтанному, собственному вкусу».

Здесь проблема вкуса является ключевой. Ее подхватил Клер:

«Обладать хорошим вкусом – это означает обладать шестым чувством, от которого зависит функционирование пяти остальных. Слово «вкус» (*gust*) происходит от латинского *"gustus"*, означающего «пробу», «испытание». Живопись, тонкая коинциденция¹² аспектов материальных и духовных; того, к чему можно прикасаться, с интеллектом и воображением – это привилегированная сфера вырабатывания вкуса. Все это непосредственно соединяется с умением различать, с тренировкой в оценивании, чтобы впоследствии можно было сделать правильный выбор. То есть – в умении быть критиком. Сегодня же оперирование подобным термином сделалось чем-то весьма озадачивающим, поскольку утрате чувственных впечатлений сопутствует интеллектуальное убожество, когда произведение искусства лишено как содержания, так и вкуса (...) Подобная деградация художественного чувства находится в центре нынешних эстетических споров. По словам Горация задание искусства заключается в *"docere et delectare"*, то есть, оно одновременно обязано учить и давать чувственное удовлетворение. Надлежащее исполнение обеих этих функций, которого нелегко достигнуть, в течение столетий были обязательным правилом изобразительных искусств Запада. А сейчас? *"Docere"* исчезло полностью, поскольку искусство перестало быть знанием, с *"delectare"* мы имеем то же самое, поскольку галереи современного искусства не предоставляют какого-либо удовлетворения чувствам (...) *"Delectare"* Горация утратило всякое значение».

Тот же Клер лапидарно указал на причину нынешнего упадка искусства кисти: «Куда-то исчезло мастерство владения цветом. Современные художники часто лишены хроматического чувства, и вместе с тем, они отвернулись от рисунка, от того сложного комплекса навыков, апогеем которого было, по-видимому, прошлое столетие».

Не обязательно прошлое, поскольку Буонаротти, Санти, Калло, Рембрандт, Ватто и множество других умели феноменально рисовать гораздо раньше. И феноменально владели цветом, возводя пирамиду славы живописи белого человека.



Пабло Пикассо «Жаклин с цветами»

(1954, холст, масло; 100x81

Коллекция Жаклин Пикассо, Мужен, Франция)

¹² См. «Краткий словарь некоторых терминов и иностранных выражений...», помещенный в конце тома.

Второй том «ЖБЧ» будет отличаться от первого большим содержанием Ренессанса. В первом мы еще видели преобладание поздней Готики, или, возможно, в нем существовало равновесие между позднеготической (проторенессансной) манерой и "dolce stil nuovo" (сладким новым стилем), то есть, Ренессансом. Во втором томе будут лишь следы поздней Готики (у Мантеньи, Ботичелли, Босха), этим томом мы с Готикой прощаемся. И попрощаемся мы с ней рифмованным слогом, где «Готика царит», так же, как она царила и правила на многих страницах «ЖБЧ-1». В предисловии к первому тому я упомянул описание готического собора (стр. 14). Сейчас же предлагаю вам стихотворение Марка Кунца «Собор», которое дает прекрасную поэтическую характеристику готической цивилизации:

*Наперекор мостовым, канавам сточным вопреки
Всем городом хорал владеет.
И Готика царит. Истории безумье,
Сведенное в арки над тел кипеньем.
Камень и кровь.*

*Камень из каменоломен, кровь – прямо из нас.
Для Бога только это время течет.
Вчера здесь был король. Дуга абсиды
Для ног его – то миру завершенье.
Так тянем за канат!*

*И колокольный звон помчался вверх, провозглашая чудо.
Здесь телом стали труд и вера.
Касание портала холодит висок.
Но чувствует ли камень или же ладонь твоя
Хлад вечности?*

