

Waldemar Łysiak

MALARSTWO
BIAŁEGO
CZŁOWIEKA



tom 4

Wydawnictwo Andrzej FRUKACZ

Ex libris

ВАЛЬДЕМАР ЛЫСЯК



Живопись белого
человека

Том 4

Waldemar Łysiak "Malarstwo białego człowieka" tom 4
Wydanie pierwsze: Warszawa – Chicago 1998
WYDAWNICTWO ANDRZEJ FRUKACZ,
EX LIBRIS – GALERIA POLSKIEJ KSIĄŻKI

Перевод Владимира Марченко©2015 г.
Оформление И. Райский, 2015 г.

Л



Предисловие

Л

На сей раз я удовлетворен (в меру) и корректурой, и полиграфией, поскольку, в плане хроматики III том «ЖБЧ» отпечатали лучше, чем том II, и до сих пор мы обнаружили на страницах тома всего четыре мелких, не имеющих особого значения опечатки. Надеюсь, что и этот том не будет хуже в отображении красок, а мне мечтается, что он будет даже лучше, о чем мы все время умоляем печатников.

Радует меня и поднимаемый в отношении «ЖБЧ» шум. Любой, и черный, и золотой. Один из читателей в письме обратил мое внимание, что черный имеет явно политический характер, вызванной моими публицистическими выступлениями и против красных, и против розовых¹. Это правда. Я напал на коммунистов, посткоммунистов и прочих леваков, так что левацкая "Polityka" и (совершенно независимо) некий вроцлавский коммуняка набросились не столько на «ЖБЧ», сколько на автора, по причинам исключительно идеологическим, vulgo политическим. Я атаковал ROAD, UD, UW² вместе с их медийным рупором ("Gazety Wyborczej" - GW) и в качестве реванша «Живопись» оплевала близкая к Михнику дамочка, являющаяся официальным советником нашего министра культуры от UW. Я напал на розовых, антикатолических диверсантов, действующих внутри Католической церкви, рассадником которых все в большей степени становится варшавская АТК³ (в том числе, и на ксендза М. Чайковского, воинствующего филосемита, пропагандиста тезиса GW о преступно-антиеврейском Варшавском восстании) – так что со стороны АТК также пошла вызванная жаждой реванша контратака.

У всех этих нападков на «ЖБЧ» имелась общая черта – они были грубыми по форме, но чудовищно корявыми по сути, и этим весьма компрометировали самих авторов. Аргументы там были заменены эпитетами, а как только появлялась претензия по существу – она оказывалась пресловутым «выстрелом в молоко». Exemplum: Михал Яноха упрекнул меня (на страницах "Nowego Państwa"), что, анализируя доску Квартона «Коронация Марии» (том I «ЖБЧ», глава 11), я ошибочно указал 1439 год в качестве даты принятия догмата «о единосущности Бога-Отца и Сына», в то время как его «объявили на 1100 лет раньше, на Никейском соборе». Я ответил (также на страницах "Nowego Państwa"):

«Этот догматический упрек изумляет меня. Ясно, что догмат о «единосущности» ("consubstantialis") Бога Отца и Сына Божия был принят на Никейском соборе, но в 1439 году, на экуменическом Флорентийском соборе, он был принят Восточной церковью и, в рамках заключенной именно тогда Унии, вновь был подтвержден для всей объединенной Церкви. Квартон же, когда 14 лет спустя писал «Коронацию Марию», отобразил в её композиции именно догматы Флорентийского собора (об этом свидетельствует, среди прочих, проф. Шарль Стерлинг, в свое время – хранитель Лувра)».

Или же иной упрек – будто бы в моей работе нет анализа древнегреческой, византийской и русской живописи, создававшейся тоже людьми белыми. Этот упрек, скорее всего, следует от поспешного перелистывания, а не прочтения «ЖБЧ», ведь я уже в первом томе ясно излагаю, что «живопись белых людей» это исключительно реалистическая живопись, и что только именно этот вид живописи – достижение визуального реализма – будет героем данного произведения. Так зачем же я должен был анализировать

¹ «Розовыми» автор называет «перекрасившихся» коммунистов, пришедших к власти после Круглого стола 1989 года. Чтобы лучше ознакомиться с этими сражениями, необходимо читать политическую публицистику В. Лысяка, но она на русский язык не переводилась, да и вряд ли интересна нашему читателю – здесь и далее примечания переводчика; примечания автора выделены и оговорены особо.

² ROAD – Ruch Obywatelski Akcja Demokratyczna (Гражданское Движение «Демократическое Действие»; UD – Unia Demokratyczna (Демократический Союз); UW – Unia Wolności (Союз Свободы или Союз «За свободу») – польские партии либерально-демократического толка, выступающие за сохранение христианских ценностей на основе построения рыночного капитализма; в большинстве своем основаны бывшими лидерами польских коммунистов. Наиболее известные из них: Яцек Куронь и Адам Михник, против которых неустанно воюет Вальдемар Лысяк.

³ Академия Католической Теологии (Akademia Teologii Katolickiej, АТК), с 1999 г. – Варшавский университет кардинала Стефана Вышиньского.

византийские «доски» (кстати, очень красивые, но принадлежащие совершенно другой опере)? Когда я читаю образчики глупости подобного рода, подающейся под видом научно аргументированной критики – меня охватывает злость, которая, правда, быстро и проходит, потому что вспоминаю каких «магистров», «кандидатов», «докторов»⁴, «доцентов», экстраординарных и ординарных профессоров наштамповала «Польская Народная Республика». Орды этих недоучек – псевдоэкспертов, псевдоспециалистов, псевдоученых, авторов «специальной» и «специализированной» литературы, переполняющей полки книжных магазинов и библиотек – сегодня сотрясают польскую науку и культуру. Златоустый мудрец «Кисель» (С. Киселевский⁵) уже давно зловеще пророчествовал подобного рода завал и диктатуру «полуинтеллигентского сословия»: «Народная Польша – это громадная школа полуинтеллигенции, все станут полуинтеллигентами, даже (и особенно) те, кто оканчивает высшие учебные заведения. Таким образом, у нас имеется псевдо-сословие, о котором я неоднократно писал в прошлом (...) Одного только не говорил – что все это будет столь нудным и глупым» (1970).

Он не сказал, потому что тогда еще и не знал, что мафиозность может быть столь же глупой и скучной, как плохая «научная литература». Но впоследствии оказалось, что при коммунизме даже мафиозность «только своих» аппаратчиков может быть до смерти нудной. Сегодня это точно так же, хотя прежние красные братства сменили вывески на демократические и практикуют социал-демократические или европейско-союзные «свободы». Но только среди них, в первую очередь, практикуется свобода «уничтожения людей, не принадлежащих системе». Цитату эту я беру из письма читательницы (историка искусства с высокими званиями, в настоящее время на пенсии), которая, воздавая хвалу «ЖБЧ», среди прочего пишет:

«В этом болоте (среде историков искусства – В.Л.) я прожила кучу лет, хотя сегодня мне и кажется, будто это было всего лишь мгновение, но все же это продолжалось долго, и все это время я знала – хотя поначалу, конечно, не слишком уверенно – что возвращаюсь среди змей и скорпионов. Я даже привыкла к этому, потому что должна была привыкнуть. Сегодня это называют мафией, а тогда называли кликой (...) Вы вызываете их ненависть в двойном плане. Во-первых, потому что написали превосходный, удивительный труд, такой истории живописи еще никогда не было. То, как Вы объединяете знания и поэзию, во мне самой будит зависть, хотя я испытываю к Вам только симпатию, но у них все это должно пробуждать только убийственные инстинкты, ибо они знают, что подобный уровень для них недостижим. Они прекрасно об этом знают, это их грызет и мучает, для них это – словно рак. А во-вторых, потому что они не могут Вас уничтожить, поскольку Вы снаружи. Вы не подчиняетесь им по службе и вообще административно. Вы не их сотрудник, член, подчиненный. Вас невозможно отставить, исключить, перевести на пониженный оклад, запугать немилостью, сослать в провинцию, дать какое-нибудь тяжелое задание, отобрать гранты или просто, по-военному, приказать замолчать. Они могут лишь облаивать Вас издали (...) Чем больший успех будет иметь Ваш труд, тем сильнее будет их стресс, их вызванный фрустрацией гнев, их внутренний дискомфорт, подпитывающий их враждебность к Вам (...) За то Господь будет Вам помогать, ибо Он видит, что Вы возводите храм. Прошу Вас завершить его».

Завершу.

«Чем больший успех будет иметь Ваш труд...» Что же – чем большим успехом пользуется «ЖБЧ», чем большим становится тираж и продажи, тем больше приходит писем от удовлетворенных читателей, и тем больше появляется восторженных рецензий. Фрагменты этих восхищений мы цитируем и будем цитировать вследствие жестких требований редактора, для которого это имеет существенное значение в плане полемики и продвижения книг. Для моего инстинкта борьбы это также имеет значение (намного больше,

⁴ В Польше (и тогда, и сейчас) научное звание «доктор» соответствовало нашему «кандидату», а "doktor habilitowany" – доктору наук.

⁵ **Стефан Киселевский** (1911-1991), польский прозаик, публицист, композитор, музыкальный критик, педагог, депутат Сейма.



Иов Адриансзон Беркхейде
 «В мастерской художника»
 (1659, дерево, масло; 49х36,5
 Государственный Эрмитаж,
 Санкт-Петербург, Россия)

чем для собственной нескромности), ибо каждая такая цитата больно ранит моих врагов, которые ненавидят «ЖБЧ» (а сколько их ненавидит этот труд и без чтения, поскольку им хватает одной ненависти к Лысяку?). Помимо того, мы оба – редактор и я – осознаем, что этим цитированием нивелируем «гандикап» средств массовой информации: враждебная мне левая пресса заваливает рынок значительно большим числом экземпляров, чем пресса правая, отсюда следует заключение, что в стране, в которой левые партии рецензируют культуру скорее политически, чем по существу, вражеский огонь необходимо уравновешивать собственной пропагандой.

У нас есть что цитировать. Только лишь из одного панегирика – из текста гливицкого поэта Стефана Листоша (автора нескольких изданных томиков стихов; например, «**Это уже история**», 1995 и «**Кого это касается**», 1997) – выпишем в качестве палки, чтобы гонять (или дразнить) шавок, облаивающих «ЖБЧ», семь метафор и прилагательных. По его словам, «ЖБЧ» – это труд «захватывающий дух», «кровь с молоком», «оригинальный», «монументальный», «неповторимый», «необыкновенный» и «превосходный». Пан Листош утверждает, что меня «Господь одарил небывалым талантом», после чего уточняет, называя меня «мастером польского языка». Последнее – семантическая сфера – для «ЖБЧ» весьма существенна, в связи с чем ей следует посвятить отдельный абзац:

Восхищения стилистикой «ЖБЧ» и претензии к ней уже сходились в схватке, о чем я упоминал в предисловии к предыдущему тому. Свободный разговорный стиль изложения (для одних читателей), или некоторая поэтичность отдельных фрагментов (для других) – иногда просто невыносимы, в то время как для третьих, четвертых и пятых все это вместе представляется просто восьмым чудом света. Если говорить в общем – врагов стилистики «ЖБЧ» коробит неакадемический язык изложения, резко отличающийся от традиционной, я бы сказал: канонической риторики, которой пользуется традиционная историография. В то же время, этот уставный язык научных публикаций (равно как и популярных изданий) уже давно вызывает молчаливое сопротивление массы читателей и публичные осуждения наиболее прогрессивных экспертов, ибо он явно создает барьер между лектором и публикой,



Лука Джордано
«Рубенс,
рисующий
Аллегорию Мира»
(~1660, холст,
масло; 337x414
Прадо,
Мадрид, Испания)

делая историографию герметической областью знаний, предназначенной только лишь для посвященных. А также – для мазохистов, потому что скука и пытка – синонимы. Вместо того, чтобы объяснять, что подобный язык – это чопорный, деревянный «сленг» лишенных литературного таланта «усыпителей», я процитирую одного из наиболее выдающихся историков искусств века двадцатого, Эрнста Г. Гомбриха⁶. В предисловии к своей работе **"History of Art"** он пишет: *«Я старался избегать профессионального жаргона, поскольку предпочитаю говорить об искусстве обычным языком, даже если в нем прозвучит нотка упрощения или небрежности»* (1956). Я же предпочитаю говорить об искусстве своим собственным языком – обычным и необычным, шершавым и лиричным, прозой и песней – то есть, на своей собственной манер – профессиональные секреты которого известны только Лысяку, и целью которого отнюдь не является построение памятника стилистическому фиглярству и перетапливание букв, слогов и целых выражений в бронзу, как у Словацкого в **«Беневском»**:

*«Кто же сказал такое, что если б слова внезапно
Превратились в живых существ,
Родиною которых были литература и язык,
Памятник мне вознесся бы, изваянный гласными буквами»*

Принципиальной целью моей манеры изложения является коммуникабельность, то есть живой контакт между моим пером и моим читателем, в соответствии с девизом того же Словацкого (**«Беневский»**):

*«Желаю я, чтоб гибкая речь
Отобразала ярко все, о чем подумает рассудок,
А иногда – чтобы была она, как молния быстра и ярка,
Порой – как песнь печальная в степи,
А временами – смутной, словно нимфы зов,
Когда же нужно – прекрасной, словно ангелов язык.»*

⁶ Эрнст Гомбрих или Гомбрич (1909-2001), австрийский и английский историк и теоретик искусства.

*Чтоб гения парящего крыло почувствовалось в ней,
Должна строфа призывом быть, не удилами»*

Что – по мнению некоторых – мне удастся в «ЖБЧ». Например, по мнению Анджея Буллера. Пан Буллер опубликовал развернутую (многостраничную) рецензию на «Живопись» в журнале "Najwyższego Czasu!", приличный фрагмент которой посвящен стилистическим, языковым или даже «музыкальным» особенностям изложения:

«В «ЖБЧ» отдельные аккорды настроений складываются в монументальную симфонию слова, смысла, который это слово выражает, и мыслей, на которые это слово наводит (...) Читатель, которому медведь не наступил на его внутреннее «ухо», отобрав возможность слышать мелодию письменной речи, сможет войти в нечто, напоминающее транс, в котором он разделяет немую боль Кефала и его четвероногого друга, транс, в котором он беспомощно склоняет голову перед пророчеством тотального уничтожения, прописанным на лице девушки из «Синагоги» Витца; транс, в котором, безотносительно возраста и пола, так же, как старику с картины Гирландайо, ему захочется прижать любимого внука к своему сердцу (...) «ЖБЧ» – это нечто, с чем ты общаешься. А общаясь с «ЖБЧ», ты общаешься и с ее автором – виртуозом пера, неоспоримым авторитетом в области искусства и истории, иными словами: ты общаешься с Учителем (...) Слава Учителю за то, кто он открывает глаза на дела и вещи, на которые слишком многие, даже из тех, что считает себя принадлежащим к «высшим интеллектуальным сферам», пялился не раз и не два, и все же чего то да не замечал, не понимал, не чувствовал...».

И все же, существует проблема, более важная, чем стилистика и убедительность изложения, еще более важная, чем вся манера преподнесения материала в «ЖБЧ» – проблема междисциплинарности содержания этого труда. С формальной точки зрения, ничто так не раздражает академических стражей уставной научной корректности, как эта междисциплинарность. Вместо того, чтобы строго «придерживаться темы» (то есть, профессионально анализировать творчество конкретного художника или же разбирать колористику, сюжет и технику исполнения конкретной картины), Лысяк совершает многократное прелюбодеяние, раз за разом обращаясь к иным областям творчества, другим видам искусства, посторонним культурным или интеллектуальным зонам. Реагируя на подобные претензии, я заявлял (Предисловие к III тому «ЖБЧ»), что с полным сознанием сворачиваю «в области поэзии, литературы, философии, социологии, мифологии, религии, быта, etc., etc.», поскольку создаю «совершенно новую, не имеющая прямого прецедента модель рассказа об искусстве и комментирования искусства». Меня радует, что модель эта нашла столь широкое одобрение и у читателей, и у рецензентов, доказательством чему являются массовая корреспонденция и некоторые публикации в прессе. Например – выступление по данному вопросу Дамиана Чесельского, автора обширной (на полторы полосы) рецензии на страницах органа польской общины в Америке "Kuriera Codziennego" (США):

«Мысль, приходящая в голову сразу же после прочтения «Живописи белого человека»: Вальдемар Лысяк доказывает в «ЖБЧ», что границы живописного произведения очерчиваются не только лишь кистью художника, а оно является соединением целой гаммы самых различных условностей и обстоятельств: исторических, философских, религиозных, психологических, общественных и т.д., которые соединяет воедино, на куске холста, рама картины. Так что знание культурного фона, хотя бы на элементарном уровне, является абсолютно необходимым, чтобы получать удовольствие от созерцания произведений великих мастеров. Нельзя основываться исключительно на эстетических впечатлениях, по крайней мере, если не желаешь походить на человека, которому все равно: осматривать картины при свете или же в полной темноте (...) Если обычный человек, который до сих пор не интересовался живописью, после прочтения «ЖБЧ» не пересмотрит своего отношения к искусству, то ему, скорее всего, уже ничто не поможет».



Франческо Фурини
«Поэзия и Живопись»
 (1626, холст, масло; 180x143)
 Галерея Палаatina, Палаццо Питти,
 Флоренция, Италия)

Пан Чесельский не забыл и о комплиментах языковому слою (стилистике «ЖБЧ»), а появляющуюся временами в моем изложении агрессивную риторику поясняет следующим образом: *«Было бы очевидной глупостью требовать от Вальдемара Лысяка покорности, проявляемой творцами душеспасительных книжек, поскольку такие как он, когда правит несправедливость, прорываются к Райским вратам с помощью кастета».*

Несправедливо – в отношении «ЖБЧ» – поступила другая газета эмиграции, чикагский **"Dziennik Związkowy"**. Прошлой зимой я был гостем польских землячеств Чикаго и Детройта. Мой визит

продолжался несколько дней, и каждый день пресса угощала своих читателей сажеными статьями о Лысяке и его творчестве. Среди подобных статей появился и обширный текст Дариуша Вишневского на страницах **"DZ"**, где можно было прочитать, что *«Вальдемар Лысяк был принят Полонией с энтузиазмом»*, ибо *«Лысяк, он словно сахар – крепит»*. Но когда пан Вишневский дошел до «ЖБЧ» – стало страшно. Правда, он милостиво заметил, что интердисциплинарный метод изложения истории искусства со стороны Лысяка является очень верным, поскольку *«картина, так же, как и литература, иллюстрирует и отображает ту эпоху в которой она создавалась»* – но первое же предложение следующего абзаца наводит ужас, поскольку открывает проблему под названием *«расовость»*. Цитирую особенно бессмысленный фрагмент:

«И все же, чем должна определяться живопись белого человека? Чем она должна характеризоваться? Цветом кожи? Вальдемар Лысяк убеждает нас, будто бы цвет кожи автора и созданная им картина имеют существенное влияние друг на друга, которое настолько существенно, что позволяет предложить разделение живописи не по художественно-историческим эпохам, но по расовому признаку».

Ничего столь же идиотского я давно не читал. Оказывается, страх американской *«политкорректности»* (в соответствии с которой неграми были Сократ и Шекспир, а байки африканских *«гриотов»*⁷ сопоставимы с ценностью европейского культурного наследия) умерщвляющее гасит мозги не только янки, но и живущих в США и Канаде поляков⁸. Море водки и бутылку в придачу тому, кто укажет на страницах «ЖБЧ» хотя бы одно предложение, которым *«Лысяк убеждает нас, будто бы цвет кожи автора и созданная им*

⁷ Певец и сказитель у народов Западной Африки.

⁸ Если Вы работаете в офисе, наберите на компьютере слово «негр» и убедитесь (как только что я сам), что это слово будет подчеркнуто красным. Нет такого слова в словаре "Word"а!

Иоганн Ротгенхаммер
 «Аллегория искусств»
 (1610/15, медь, масло; 28x21
 Берлинская картинная галерея,
 Германия)



картина имеют существенное влияние друг на друга». Пан Вишнеvский, покажите хотя бы половинку такого предложения! Четвертушку! Словечко!.. Нынешняя универсализация культуры (в том числе и эстетики) изменила практически все давние отношения, но вплоть до начала XX века существенные взаимоотношения появлялись между произведением и культурно–географическим кругом, в котором это произведение рождалось. Цвет кожи не имел здесь буквального значения (только символично-метафорическое), примером чего могут быть два Александра: Дюма-отец и Пушкин, негроидная внешность которых

(оба по матери унаследовали негритянскую кровь) не помешала им создавать «литературу белого человека» по-европейски и гениально *par excellence*. Автор текста на страницах "**Dziennik Związkowy**" глубоко ошибается приписывая мне расовую манию. Скорее всего, несчастный дурачок из всей «ЖБЧ» прочитал одно название – «Живопись белого человека» – и тут же, в духе "*political correctness*", сделал выводы. Если бы он потрудился открыть хотя бы Предисловие к I тому, то на страницах 20-23 он нашел бы объяснение этого названия, являющегося риторической фигурой, символизирующей факт, что только европейская культура практиковала реалистическую живопись (с использованием светотени, перспективы и т.д.).

Это название уже вызвало международную блокаду переводов и зарубежных изданий «ЖБЧ». Предложений у нас (у меня, и у редакции) было несколько (первое, два года назад поступило от известного издательского дома), и их было бы несколько десятков, если бы не «расистское» упрямство Лысяка. Ибо все заграничные редакторы, желающие издать «ЖБЧ», ставят совершенно категорическим, "*sine qua non*" условием, изменение названия труда, а Лысяк так же категорически посылает их подальше, что создает патовую ситуацию, у них вызывающую стресс, а для меня – совершенно безразличную, поскольку лишнее издание нужно мне, как в пословице «*кило замазки*».

Расовые теории уже были в историографии искусства базисом для целых исследовательских школ и составляли содержимое толстенных томов. Причем я имею в виду не гитлеровские заумные извращения по данной проблеме, а серьезную и до сих пор ценимую историографию века XIX-го. Признанные авторитеты тогдашней историографии искусств – французские (exemplum, Ипполит Адольф Тэн⁹) и немецкие (exemplum, Густав

⁹ Ипполит Адольф Тэн (1828-1893), французский философ-позитивист, эстетик, писатель, историк, психолог. Создатель культурно-исторической школы в искусствознании.



Арент де Гелдер «Автопортрет в образе Зевксиса»
(1685, холст, масло; 142x169)

Штеделевский художественный институт, Франкфурт-на-Майне, Германия)

Фридрих Вааген¹⁰⁾ эстетики и теоретики культуры – выстраивали свои заключения, основываясь на чисто расовых размышлениях.

«Расистами» были и ведущие художники XIX века. Exemplum – Ренуар, который рассказывал знаменитому маршалу Вояюру такую историю: *«Во время Выставки 1889 года мой приятель Бурти взял меня с собой, чтобы я мог ознакомиться с японскими гравюрами. Да, картинки там были – не отрицаю – очень даже милые; но на выходе я увидел кресло в стиле Людовика XV, совершенно простое, но мне захотелось это кресло расцеловать!»*. Впоследствии Ренуар представил проблему более научнообразно: *«Японские гравюры, вне всякого сомнения, могут быть интересны именно как японщина, то есть, при условии, что останутся у японцев. Любой народ должен избегать глупости, заключающейся в присвоении себе чего-то чуждого, чего-то, принадлежащего совершенно иной расе. В противном случае быстро возникает искусство универсальное, лишённое собственного лица»*. Другого «расиста», великого писателя Олдоса Хаксли, я цитировал в предисловии ко II тому «ЖБЧ».

В конце нынешнего предисловия я обязан «отметить» хотя бы ряд проблем, вопросов, просьб, претензий, которые поднимают читатели в своих письмах. Просьбу молодого читателя из Новы Сонча представить «хит-парад» («первую десятку») наиболее выдающихся европейских художников я выполнить не могу, поскольку сама просьба – *“excuse”* – совершенно детская. Подобного рода рейтинги хороши в некоторых видах спорта, но в искусстве были бы забавой бессмысленной. Уже несколько раз, с помощью компьютеров, составлялись списки *«интеллигентнейших людей всех времен и народов»* (как правило, «выигрывают» Гете и Бонапарт), но никогда не было попыток составлять иерархии наилучших художников. Наверняка, не потому, что это было бы еще более глупо (никакая глупость людей еще не отпугивала), а только потому, что неизвестно, что нужно закладывать в компьютеры, какие качества и какие критерии. Мы можем выделять лучших среди видных, *“vulgo”* очерчивая ведущую или же первую лигу изобразительного искусства, но на самой вершине этого Олимпа ставить кого-либо выше по отношению к другим было

¹⁰⁾ Густав Фридрих Вааген (1794-1868), немецкий художественный критик.

бы безумием (безумием при попытке придерживаться объективности, поскольку субъективные предпочтения всегда останутся развлечением допустимым). Создание формальной иерархии в подобной сфере гарантирует компрометацию, даже если бы за дело взялся самый выдающийся эксперт. Здесь мне вспоминается великий художник, Эдуар Мане. Разве не был он выдающимся знатоком живописи? Как-то раз он очень серьезно сказал своему коллеге, Клоду Моне: *«Вы же дружите с Ренуаром, так что обязаны ему посоветовать бросить живопись. Вы же сами видите, что у него получается!»*.

Второй, касающейся корреспонденции, ограниченностью моих возможностей является то, что я не могу ответить на некоторые весьма специальные вопросы относительно авторов или произведений. Эта ограниченность вызвана как тем, что всех собак в данной проблеме лично я не съел, так и слабостью историографии, которая в отношении множества фактов, событий и проблем – связанных с техникой, хронологией, атрибуцией и т.д. – остается беспомощной. Беспомощность эта простирается между вопросами буквально трансцендентального уровня (Рене Магритт: *«Мне неизвестна причина живописи: точно так же, как я не знаю, почему мы все умираем и живем»*) и секретами ранга просто дьявольского, если принять, что *«дьявол в мелочах»* (что, например, могут означать слова Леонардо, написанные им на последней странице **«Мадридского кодекса»**: *«Я тот, кто родился прежде отца; я уничтожу третью часть человечества, после чего вернусь в лоно матери своей»*??). Жизнеописания многих художников изучены крайне паршиво (чем глубже в Средневековье, тем хуже), даты создания шедевров очень часто спекулятивны, их судьбы в отдаленные времена весьма туманны или совершенно неизвестны и т.д. Мне очень жаль, но я тоже не чудотворец.

Вместо этого я, человек современный, стараюсь давать новейшие сведения о живописи белых людей. Все претензии, которые вы предъявили мне в письмах (до настоящего времени: три или четыре, относящиеся к датам, и одна – касательно типа использованных пигментов) являются недоразумениями, источником которых является устаревшая научная литература, на которой основываются знания корреспондентов. Подобного рода casus (я назвал бы его образцовым) находится и в данном томе **«ЖБЧ»**. На страницах практически всех польских и зарубежных исследований по истории искусств, а так же во всех, даже новейших (1997/1998 годов издания) польских энциклопедиях – в качестве даты рождения Караваджо указывается 1573 год. Эта дата уже не актуальна, причем, это уточнение нельзя рассматривать в качестве сомнительной историографической второразрядной сенсации из тех, которые историки искусства охотно публикуют с целью прославиться (Вы наверняка заметили, что я безжалостно борюсь с подобной «журналистикой»). Микеланджело Караваджо родился в 1570 или 1571 году (вторая дата гораздо правдоподобнее), скорее всего – в Караваджо, хотя нельзя исключать и Милан.



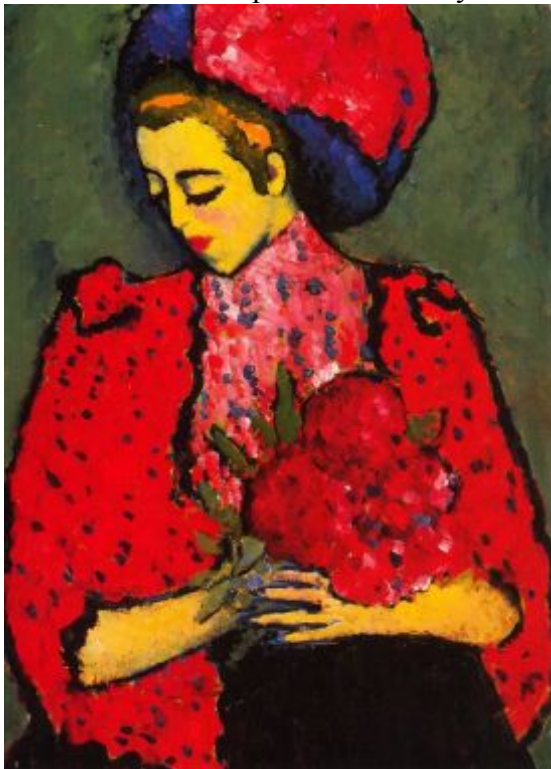
Якоб Альт

«Вид из мастерской художника»

(1836, бумага, акварель; 52x48)

Галерея Альбертина, Вена, Австрия)

Несколько человек обратили мое внимание, что я делаю ошибку, когда пишу с большой буквы: Средневековье, Ренессанс, Маньеризм, Сюрреализм и т.д.¹¹ Дорогие мои – я делаю и другие орфографические ошибки и не позволяю «исправлять» их корректорам, размахивающих перед моим носом «словарями безупречного польского языка». Все эти «ошибки» я делаю везде, где по моему собственному мнению, словари ошибаются. Помню, как лет двадцать назад корректор, работавшая в некоем солидном издательстве эпохи ПНР терзала одного молодого писателя, вынуждая его (после страшных скандалов и под угрозой не издавать его произведение) согласиться с некоторыми словарными правилами орфографии, которые тот упорно игнорировал. Не прошло и двух десятков лет, как эта женщина, бывший корректор, случайно встретила бывшего молодого человека на улице и... извинилась перед ним, поскольку за этот промежуток времени большинство правил, что когда-то были предметом их спора подверглись изменениям, как раз таким, которые предчувствовал наглый юноша. Спецы по «безупречному польскому» время от времени осуществляют словарные революции. Вот практически только что (1998) Совет по польскому языку перевернул вверх ногами написание «не» с атрибутивными и отглагольными причастиями. Ручаюсь, что рано или поздно, этому уважаемому органу

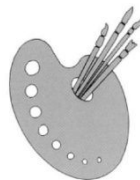


Алексей фон Явленский
«Женщина с букетом цветов»
(1909, холст, масло; 103х76)

Художественно-музейное объединение,
Вупперталь, Германия)

придется изменить написание столь важных нарицательных существительных как Барокко, Неоклассицизм или Католицизм на такое, которое применяет Вальдемар Лысяк. Написание со строчной буквы названий стилей живописи и культурных эпох оскорбляет здравый рассудок и культурные приличия. Аминь!

Читательницам (да и некоторым читателям тоже) очень понравилась галерея «Взгляд женщины», которую я поместил в томе I как оправу для взгляда девушки, которую изобразил Петрус Кристус¹². Дамы засыпают меня письмами, в которых упрасивают продолжить это начинание, а поскольку я никогда не мог сопротивляться женским просьбам – готов продолжать. Проблема заключается в том, что, хотя выразительный женский взгляд изображался замечательными мастерами, что дает мне широкое поле выбора (*"embarass de richesse"*), мне не хотелось делать этого *"par force"*, то есть без осмысленной тематической причины. Такая причина будет у нас в томе V – творчество величайшего живописца женщин, голландца Вермеера. Так что при завершении пятого тома я представлю вторую часть галереи «Взгляд женщины». Пока же – только букет цветов.



¹¹ Как правило, переводчик старается переводить, придерживаясь правил русской грамматики, но иногда, соглашаясь с автором, некоторые термины тоже дает с большой буквы.

¹² Кстати: владелица «Портрета молодой женщины» Кристуса, Берлинская картинная галерея, собирающая европейскую живопись XIII–XVIII веков, в настоящее время (1998) переведена из здания в районе Далем в новое строение на Потсдамской площади. В старом здании сейчас размещается азиатское искусство – примечание автора.