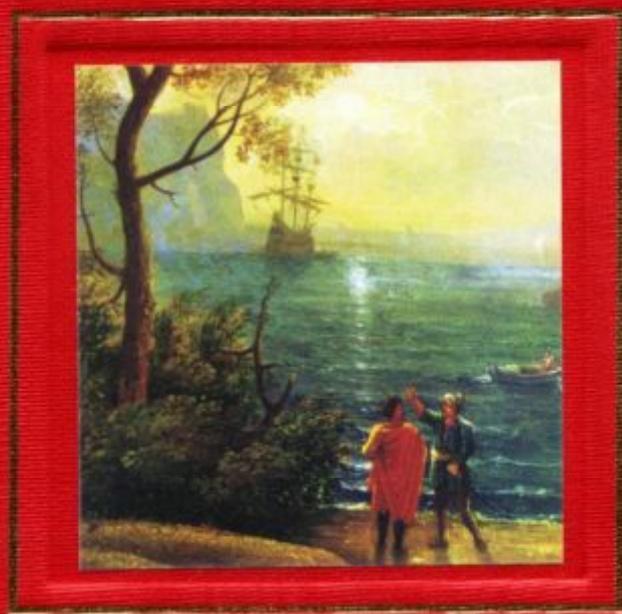


Waldemar Łysiak

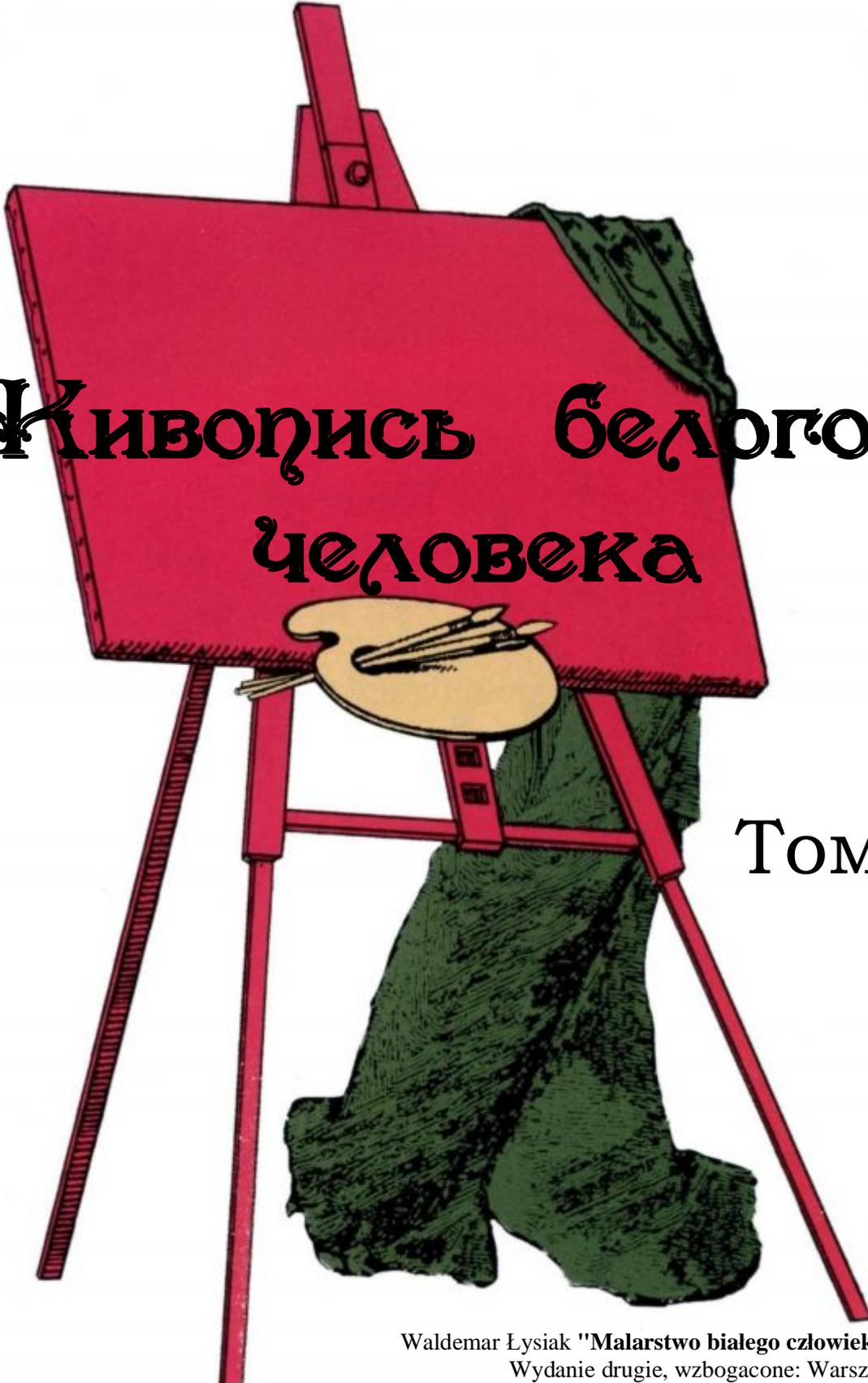
MALARSTWO
BIAŁEGO
CZŁOWIEKA



tom 5

Nobilis

ВАЛЬДЕМАР ЛЫСЯК



Живопись белого
человека

Том 5

Waldemar Łysiak "Malarstwo białego człowieka" tom 5
Wydanie drugie, wzbogacone: Warszawa 2010
WYDAWNICTWO NOBILIS

Перевод Владимира Марченко©2015 г.
Оформление И. Райский, 2016



Предисловие



В объемном (на целых две полосы) тексте о возможностях заработка польских писателей (ежемесячное приложение "**Tygodnik Solidarność**" – "**TYSOL**", декабрь 1998) Войцех М. Дарский сожалеет, что условия эти просто трагические, и в качестве исключения, подтверждающего правило, помещает casus¹ Лысяка и пишет в главке «**Локомотив Лысяк**», среди прочего, следующее: *«Вальдемар Лысяк – историк искусств по образованию – уже пару лет зарабатывает на жизнь исключительно тем, что пишет о живописи. Можно было бы предположить, что это предназначено узкому кругу потребителей, тем не менее, он достигает таких тиражей и продаж, что автору ничего больше делать и не нужно. Следовательно, совершенно не обязательно писать любовные истории»*. Это правда, но признаюсь, что частью этой истины, касающейся популярности «**ЖБЧ**», я и сам был весьма удивлен. Ведь в 1997 году, когда мне сообщили (при выходе в свет первого тома), сколько он будет стоить, я испытал чувство, до сих пор мне довольно-таки малоизвестное – чувство страха. Я был напуган возможностью провала предприятия, поскольку издание, по природе своей элитарное (направленное на узкую элиту любителей искусства) станет – в результате ценового барьера – еще более элитарным, да еще и не окупит издателю громадных производственных издержек. А это означало бы конец «игры». Тем временем, случилось чудо: «**Живопись белого человека**» расходится как свежие булочки, что заставляет меня считать, что несмотря на полувековые чудовищные усилия, коммунизм проиграл матч по сплющиванию польских мозгов, то есть, выкорчевыванию из польского народа голода высокой, именно элитарной культуры.

В отношении двух первых томов «**ЖБЧ**» писалось, что они *«побили все рекорды по количеству проданных экземпляров»* (цитата из "**Nowego Państwa**"²). Третий том «**ЖБЧ**» также в течение нескольких месяцев держался у самого верха списка бестселлеров. То же самое недавно делал и четвертый том, доказательством чему служит престижный список "**Rzeczypospolitej**"³, где данный факт был прокомментирован следующей формулой: *«традиция была соблюдена»*. Далее, среди прочего, читаем: *«В предисловии на сей раз, автор выражает удовлетворение, как корректурой, так и цветовым качеством репродукций. Вызывают удивление необыкновенно высокие требования, которые Лысяк предъявляет к издательству, равно как и к типографии»* и т.д.

Эта «высокая планка» в плане полиграфии, похоже имеет существенное значение для рыночного успеха издания, но она ничего бы не стоила без определенного литературного качества (как по предмету повествования, так и по стилю) изложения. Vulgo: для себя я тоже поставил планку близко к потолку, потому меня радует, что это оценивают Читатели. Доказательством чему служат приходящие письма. Например, ксёндз Эмануэль Петрыга пишет из Катовиц: *«Никогда еще я не читал такого страстного описания произведений искусства, столь нетрадиционного и поглощающего тебя всего (...) Некоторые фрагменты Вашего произведения я читал буквально со слезами на глазах (...) Поскольку я работаю с молодежью в школе, на летних говеньях я пользуюсь многими Вашими версиями относительно интерпретации картин»*. Бог в помощь! У меня все больше письменных свидетельств (писем), того что в процессе историографического и эстетического воспитания поляков – в том числе, и в педагогике среднего (и высшего) образования, «**Живопись белого человека**» завоевывает все более заметное, а кое-где – и доминирующее положение. И это меня радует, ведь в этом и состоит моя цель, а не только лишь в литературном удовлетворении читателей.

¹ См. «Краткий словарь некоторых терминов и иностранных выражений...», помещенный в конце тома. Здесь и далее – примечания переводчика. Примечания автора выделены и оговорены особо.

² **Nowe Państwo (Новое общество)** – общественно-политический журнал с консервативной ориентации, с декабря 1995 – еженедельник. С ним, некоторое время, в качестве фельетониста и автора рисунков, сотрудничал сын Вальдемара Лысяка, писатель и актер Томаш Лысяк.

³ **Rzeczpospolita (Общее дело или Республика)** – одна из крупнейших польских ежедневных газет умеренно консервативной ориентации.



Мартен ван Хемскерк
 «Св. Лука, рисующий Мадонну и
 Младенца»
 (~1533, дерево, масло; 158x111
 Музей изящных искусств, Рен, Франция)

Писем приходит множество. Все чаще я нахожу в них определенный аспект оценки «ЖБЧ», который можно назвать повторяемым или регулярным: многие читатели пишут, что хотя живописью интересуются очень давно, впервые читают труд о живописи без усталости и скуки, а лишь все сильнее увлекаюсь (именно такой комплимент я услышал во время телефонного разговора от известного публициста Веславы Чапиньской). Ключом здесь является нечто, о чем речь шла уже в предисловиях к предыдущим томам: не только новый (новаторский) способ подхода к тематике, но и новый вид языка, отличный от ритуального «сленга» ученых зануд, представляющийся «анестезирующей», усыпляющей риторикой. И не один я понимал это; подобный вид «анестезиологии» ругала, как минимум, пара крупных историков искусства, искавших новые средства выражения. В предисловии к Тому IV я цитировал одного из них, Эрнста Гомбриха, но у данной проблемы выросла уже чуть ли не столетняя борода, доказательством чему может быть эмоциональное высказывание Хелдейна Макфолла⁴:

«Эксперты по вопросам искусства, принадлежащие, как правило, к так называемым высококультурным людям, обладающим академическим образованием, именно благодаря данному образованию, используют суконный научный жаргон, вместо того, чтобы пользоваться, если не художественной, так хотя бы нормальной речью. Чем хуже у него техника слова, тем его литературный аппарат хуже будет представлять живопись и любой иной вид искусства (...) Такая напыщенная академическая болтовня это – о, сколь же часто – хриплое мычание павиана с университетским дипломом. Повторяю: тот, кто использует этот научный жаргон для пояснения искусства, никогда не будет способен понять суть вопроса (...) До тех пор, пока этот несносный жаргон будет лишен воображения, чувства и смысла, он останется всего лишь сухим умственным упражнени-

⁴ Хелдейн Макфолл (1860–1928), британский историк искусства.



Иоганн Генрих Тишбеин Старший
 «В мастерской художника»
 (1769, холст, масло; 47,5х33,5
 Берлинская картинная галерея,
 Германия)

ем, вместо того, чтобы быть еще и эмоциональной игрой; он останется мертвым языком, обладающим мизерной ценностью в деле распространения любви к искусству и понимания искусства более широкими слоями человечества» (1911).

И тут уже ничего ни убавить, ни прибавить. Уже первый том моего труда вызвал бешенство «анестезиологических» пуристов, нападавших на форму изложения, защищаемую впоследствии сторонниками «ЖБЧ»; цитирую Гжегожа Вонсовского: «А кто из тех критиков написал что-либо удобоваримое на тему живописи? (...) Меня не интересует писанина-молотьба языками, поскольку сам я ценю живые выступления. Так что еще раз благодарю за живое слово!» В этом, уже втором направленном мне письме ксёндз Вонсовский (Люблин) защищает еще кое-что – «расистское» название, так раздражающее политкорректных сторонников псевдотолерантности: «Благодарю и за само название: «Живопись белого человека». Белый человек вовсе не обязан быть пьяным пастиухом с кольцом у пояса или кровавым конкистадором, жаждущим инкского золота (...) У нас имеется замечательное наследие белого человека, которое требует незамедлительного повторного прочтения, чтобы иметь возможность его еще лучше познать и оценить. Это очень сложная штука. Для этого Вы и пишете «ЖБЧ». Именно ради этого.

Цивилизация и европейская культура (ergo: цивилизация и культура белого человека) не являются таким наследием, которым следует гордиться во всех отношениях. В течение всех столетий европейской истории, наш континент был таким же ковчегом каннибалов, как и иные континенты, где осуществлялась военная резня, ликвидации различных наций, садистские жестокости и т.д. Век последний, XX-й, никакого исправления ситуации не принес. Несколько крупных и приличное число малых войн (более 100 миллионов жертв), ленинизм-сталинизм (несколько десятков миллионов), гитлеризм (до двадцати миллионов) – баланс не может не пугать. Когда потомки Дюрера, Канта и Гёте строят крематории для це-



Антуан Распаль
«Художник с семьей в
мастерской»
(1775/80, холст, масло; 120x100
Музей Реатту, Арль, Франция)

лого народа – мы начинаем сомневаться не только в здравом разуме истории, но и в самом смысле цивилизации. И всякий раз, когда мы пытаемся обнаружить розу во всех этих чудовищных колючках, мы находим одну: культуру. С этого момента начинается мой «расизм», то есть мое мнение о категорическом мировом превосходстве культуры и цивилизации Запада в течение минувших трех тысячелетий в таких областях как наука, искусство, философия, литература, музыка, техническая и духовная изобретательность и т.д.

Нынешний (порожденный либертинизмом⁵ и европейским левацтвом, равно как и американской «политкорректностью») интеллектуальный террор постмодернизма, адептов «Эры Водолея» ("New Age"⁶) и рэпово-клиповой эстетики – террор, бодро размахивающий

⁵ **Либертинизм** (фр. *libertinisme, libertinage*) нигилистическая философия, отрицающая принятые в обществе нормы (прежде всего моральные). Либертинами называли в XVII — XVIII вв. сторонников свободной, гедонистической морали. Впервые этот термин был применён Жаном Кальвином к деятельности голландской секты анабаптистов, которая отвергала многие общественные нормы и проповедовала обобществление имущества и женщин. Со временем понятие «либертин» стало означать свободу от ограничений, в частности социальных, моральных и религиозных норм. В наше время либертинизм ассоциируется с либертарианством (политическая философия, в основе которой лежит запрет на «агрессивное насилие», то есть запрет на применение силы или угрозы к другому лицу), садомазохизмом, нигилизмом, свободной любовью и свингом.

⁶ **Нью Эйдж** (англ. *New Age*), **религии «Нового века»** — общее название совокупности различных мистических течений и движений, в основном оккультного, эзотерического и синкретического характера. Сторонников этих движений объединяет вера в «великое преобразование», наступление новой эпохи (New Age), которая должна прийти на смену современной культуре. Утверждается, что эта грядущая культура New Age гораздо более совершенна и должна ознаменоваться грандиозным скачком в духовном, мыслительном и технологическом развитии человечества. Отдельные группы, увлекающиеся астрологией, называют эту эпоху «Эрой Водолея». Её начало относят к современности или ближайшему будущему (XX-XXII столетиям).

лозунгами «свободы», «равенства», «терпимости», «прогресса», «гуманизма» и т.д. – подавляет свершения европейской культуры, продвигая в качестве более ценностной культуру цветных народов. Касающийся всех великих белых творцов (от Гомера до Магритта) презрительный американский лозунг *"Down with Dead White European Men!"* («Долой мертвых белых европейцев!») является проявлением клинического расизма. Глобальное наступление этого расизма рано или поздно приведет к реакции, причем, массовой – белые люди, наконец-то, начнут бунтовать против террора левацкий средств массовой информации, центров или групп давления. Они начнут говорить: – К дьяволу ацтеков, живьем поедавших младенцев и практиковавших регулярные ритуальное человекоубийства посредством методики (вырывание сердец у живых жертв), по сравнению с которой европейские групповые убийства теряют ранг истинного ужаса! К дьяволу мусульман, варварские государства которых кроваво подавляют христианство (смертная казнь за молитву Христу или за само обладание распятием или Библией), зато охотно используют глупость бюрократов, управляющих Европой и Северной Америкой, возводя там собственные мечети! И к дьяволу леваков, публично заявляющих в США, будто бы Сократ, Шекспир, Леонардо или Шопен – бездарности, и все их творчество не способно уравновесить замечательные творения давних и нынешних негров.

Но никогда бы я не осмелился сказать: – К дьяволу ацтекское или дальневосточное искусство! Никогда я бы не позволил себе недооценивать или каким-то образом насмехаться над китайской или японской графикой. Графика эта и красива и ценна! Но она никак не является живописью в точном смысле этого слова. Уже Винсент ван Гог в переписке с Эмилем Бернардом (1888) утверждал, что так называемая «японская живопись» – это каллиграфия («мне она представляется каллиграфией»). Сегодня то же самое заявляет наиболее выдающийся из тех китайских интеллектуалов, которые предпочитают жить во Франции, а не в Китае – Франсуа Ченг. В интервью журналу **"L'Express"** (1998) он хвалит так называемую «китайскую живопись» за ее духовность, космичность etc., но отмечает при этом, что она представляет собой «линейное, каллиграфическое искусство рисунка». Если назвать это живописью, то тут же появляются сомнения, а не следует ли считать высокоразвитой изобразительной культурой тотемные знаки или украшения тамтамов. Превосходство многовековой культуры (и не только творческой) Запада по отношению всех культур, родившихся за пределами Европы – это разница между великаном и новорожденным ребенком. Пару лет назад британский антрополог Найджел Берли, вернувшись домой после длительных исследований в Камеруне, издал популярную книгу («Невинный антрополог»), наиболее интересное предложение в которой звучит так: «Наиболее распространенным чувством, которое переполняет всех исследователей, возвращающихся из экзотических краев, является простая благодарность судьбе за то, что она сделала нас гражданами западной цивилизации, тем самым приобщая нас к благородной культуре высочайшей ценности». Аминь!

Возможность приобщения всегда будет обуславливаться возможностью доступа и качеством информации. А с этим – в том числе, если речь заходит о живописи – часто бывает паршиво. Так называемая широкая публика в вопросах искусства постоянно подкармливается смесью самых идиотских заявлений, которые распространяют умничающие неучи и дилетанты. К примеру, в одном из наиболее популярных во всем мире телевизионных сериалов **"Beverly Hills 90210"**, один из героев, художник и преподаватель живописи, поучает студентку: «Помни, композиция зависит от света!» Точка. Композиция картины может иногда и лишь частично зависеть от света, но такое случается весьма редко (примером может служить «Призвание св. Матфея» Караваджо), но делать из этого правило – это глупость, придуманная сценаристами, не имеющими ни малейшего понятия о живописи. Зато миллионам телезрителей (в особенности, молодым) одним этим предложением будут надолго засорены мозги, поскольку теперь они будут помнить, будто бы «композиция зависит от света». Или же возьмем другой пример, ежедневную передачу **"Fakty"**, транслируемую телеканалом TVN. Когда в Польшу привезли на выставку «Венеру из Урбино» Тициана, диктор TVN сообщил всему народу (08.09.1998), будто бы это «первая лежащая женская обнаженная натура в истории живописи», тем самым дав свидетельство



Жан-Лоран Монье
 «В мастерской художника»
 (1786, холст, масло; 230x175
 Государственный Эрмитаж,
 Санкт-Петербург, Россия)

чуть ли не скандального невежества автора прочитанного диктором текста. Но ведь большинство поляков этот идиотизм запомнит: будто бы Тициан первым написал раздетую женщину в лежачей позе.

Противоположностью болтовни неучей в средствах массовой информации является герметическое профессиональное лепетание уважаемых академиков. Предлагаю следующий тест: дайте какому-либо высокоинтеллектуальному и высокообразованному человеку (интеллекту с высшим образованием), но не являющемуся профессионалом в изобразительном искусстве (художником, графиком, историком искусств, способным студентом Академии изобразительных искусств, etc.) двухтомный труд профессора Марии Ржепиньской «**История цвета**» (1989) и попросите его прочитать то, что автор пишет о «*дополняющих цветах*» (vel «*комплементарные*», vel «*пополняющие*») и о «*симультанном контрасте цветов*» (vel «*одновременный контраст красок*») в соответствии с "**Farbenlehre**" Гёте, теорией французского химика Шеврёля, замечаниями Делакура, практиками Синьяка и Сёра и т.д. (всего в работе об этом и о проблемах, из всего этого следующих, добрых несколько десятков страниц), после чего задайте ему вопрос: что это такое и как функционирует «*дополняющий цвет*» или же «*симультантный контраст цветов*»? Без каких-либо сомнений утверждаю, что тот не сможет ответить, а если попробует – будет молоть всякие глупости. Ему станет стыдно и, если это человек амбициозный, он тут же вновь обратится к «**Истории цвета**» (nota bene: эту работу я оцениваю очень высоко с профессиональной точки зрения), чтобы прочитать упомянутые несколько десятков страниц во второй раз, на сей раз более внимательно. Только это ему не поможет – требуемого ответа он не даст. Но, возможно, тест был слишком сложным, так как беднягу заставили читать слишком профессиональный труд, предназначенный исключительно для специалистов? Не лучше ли ему прочесть популяризаторское произведение той же Ржепиньской, 500-страничную книжку «**Семь веков живописи**»? До-



Никола-Франсуа-Октав Тассар
 «В мастерской художника»
 (1847/53, холст, масло; 42х32
 Государственный Эрмитаж,
 Санкт-Петербург, Россия)

говорились, заглянем туда. Термины «*комплементарный цвет*» и «*симультанный контраст*» из теории Шеврёля используются и в этой работе неоднократно, но... нет ни словечка о том, что же эти термины означают! (То же самое относится и к сборникам работ Я. Белостоцкого, М. Порембского и др.). А без знания этих значений понимание некоторых интуитивных игр старых мастеров (например, Веронезе или Рубенса), поисков Констебля и Делакруа, в конце концов, понимание базовых практических приемов импрессионистов или неоимпрессионистов является попросту невозможным! Тем временем, упомянутые термины можно объяснить с помощью нескольких простых предложений (избегая герметически-профессиональных оборотов), настолько доступно, чтобы их смог понять и интеллигентный ребенок. Что я уже кратко сделал в главе 42, а более широко – представлю в главе 82 (о Делакруа).

Почему только в главе 82? Потому что там будет подходящий для этого момент. Написание «ЖБЧ» является эпопеей выбора содержания (о каждом, из представленных художников, я мог бы написать целый том), раскрытия проблем и расстановки акцентов. Отдельные главы не пишутся в соответствии с постоянными правилами – говоря о Хальсе, я сосредотачиваюсь на его технике кисти, говоря о Лоррене – на проблемах восприятия его искусства. Только форма остается "*constans*" – форма своеобразного эссе – при всем разнообразии манер рассказа. За исключением, естественно, предисловий, которые принимают публицистический характер, не без включений культурного или политического характера. Последние очень глубоко ранят почитателей Михника⁷, Водолея и Молота (близнеца Серпа), доводя некоторых до любопытного раздвоения личности.

⁷ **Адам Михник** (польск. Adam Michnik, род. 1946) — польский общественный деятель, диссидент, журналист, один из наиболее активных представителей политической оппозиции 1960-1980-х гг.



Жан Батист Камиль Коро
 «В мастерской художника»
 (1865/70, холст, масло; 56x46
 Музей д'Орсе, Париж, Франция)

Особо любопытным здесь является расхождение сердца и мозгов у тех «политкорректных» критиков, которым «ЖБЧ» нравится, но которые работают в левацкий средствах массовой информации, тем более, средствах, приближенных к кругам «Газеты Выборчей». Nolens volens такой рецензент обязан отрицательно относиться к предисловию каждого тома «ЖБЧ», чтобы показать своему начальству, будто бы анти-розовые или там анти-красные замечания Лысяка вызывают его органичный гнев, и лишь потом он может (только холодно, без наказуемого энтузиазма) отпустить и пару комплиментов. Симптоматичным примером является давняя (1997) рецензия авторства Лешека Пулки, размещенная в нижнесилезской версии «GW». Пан Пулка с отвращением плюет на предисловие, сравнивая его с раскаленной печкой, которой следует избегать («*Поначалу отскакиваю, как от обжигавшей печи. Текст Лысяка бесит, раздражает, извращает: в*

С 1988 г. – член неформального координационного комитета, который возглавил Лех Валенса, член Комитета граждан, в 1989 г. – участник серии собеседований правительства и оппозиции («Круглого стола») о проведении свободных выборов, в 1989-1991 гг. – депутат новоизбранного Сейма. В 1989 г. создал ежедневную "Gazeta Wyborcza", в которой выступил оппонентом Валенсы, поддержав программу шоковой терапии Бальцеровича. В 2002 г. опубликовал разоблачительные материалы о коррупции в высших органах власти Польши, чем спровоцировал крупный политический скандал («дело Рывины»). В 2000-х гг. печатался за рубежом ("Der Spiegel", "Le Monde", "The Washington Post"), читал лекции в Принстонском университете. Активно поддержал Оранжевую революцию на Украине. С 2004 г. по болезни отошел от непосредственного руководства «GW». Антисоветчик, но русофил, симпатизировал В.В. Путину.

Следует отметить, что Вальдемар Лысяк давно уже ведет непримиримую войну с Михником и михниковщиной (в форме Салона – объединения «розовых» или «бледно-красных» политиков и культурных деятелей Польши). Этой борьбе посвящены многие его публикации и книги, несомненно, любопытные и яркие, но малопонятные отечественным читателям.

нем много личных претензий по отношению к коммунякам»), но когда речь заходит о тексте Лысяка, касающемся непосредственно живописи – рецензент тает, признавая, что читает «действительно с огромным удовольствием», поскольку «образно написанный текст не надоедает». И далее хвалит «ЖБЧ» как «изысканно иллюстрированный мир литературной истории искусств. Литературной и волшебной, поскольку Вальдемар Лысяк выстраивает сведения о художниках и их холстах из биографий, анекдотов⁸, писем, цитат и даже критических обзоров».

Случаю Пулки немцы дали удачное название, создав термин "*Hassliebe*" (любовная ненависть). Подобное раздвоение личности проявляет и рецензент «Ржечипосполитой», социолог Анджей Ростоцкий, с которым я как-то полаялся по вопросу феминизма, чего он мне не может забыть, так что даже когда обязан меня погладить (а должен, поскольку мои книги частенько фигурируют в комментируемом им списке бестселлеров «Ржечипосполитой») – то делает это левой рукой, причем, пользуясь случаем, вырывает у меня пару волосков. В июле 1998 года он прокомментировал «ЖБЧ» замечательной по лапидарности фразой: «Титанический труд» (спасибо за подходящее слово!), чтобы месяцем позднее прибавить: «Намерением Вальдемара Лысяка было представление истории европейской живописи, насыщенной его интерпретаторскими чувствами. С комментариями не всегда можно согласиться, но красота некоторых, выбранных для анализа, картин просто поражает». Пан Анджей, а не кажется ли Вам, что было бы честнее, по отношению ко мне и Вашим читателям, если бы Вы конкретно указали, с какими моими «комментариями» и почему Вы не соглашаетесь? В противном случае, Вы вписываетесь в круг производителей пустословия, которые уже два года ворчат на «ЖБЧ», не выдвигая ни единого существенного аргумента против моего труда.

Другое дело, что нападения на «ЖБЧ» в последнее время как бы угасают, их уже практически как бы и нет (быть может, это временно?) с тех пор, как я категорически требую, чтобы, вместо того, чтобы выступать «нет, потому что нет!», на стол выкладывали какое-нибудь конкретное обвинение. Одновременно растет целая лавина похвал, направленных в адрес «ЖБЧ». Особое удовлетворение доставила мне чуть ли не полуторачасовая передача "*Radia Eska*", посвященная «ЖБЧ» (03.02.1999), в ходе которой, писательница и журналистка Ева Ястржембская, сказала среди прочего: «ЖБЧ» – это галерея произведений великих художников; произведений, с которыми беседует создатель необычных эссе об искусстве; произведений, которые начинают новую жизнь, когда их оживляет эрудиция и воображение Лысяка (...) Так что лысяковские эссе о живописи представляются своеобразным феноменом, ибо они дарят читателю неизгладимое чувство участия в диалоге, чувство нахождения в самом центре очень серьезного разговора, главная цель которой заключается в поиске изначальной истины (...) Этот хоровод холстов и фресок перемещается перед глазами зрителя, пораженного богатством волшебного изложения, и образует пространство, которое – когда оно триумфально войдет в нас, и когда мы начнем его носить в себе – выстраивает наш внутренний лабиринт чувств, расширяет наше воображение и представляет для него вызов, который мы охотно принимаем».

Процитированная похвала из уст впечатлительной к красоте женщины припомнила впечатлительному к женщинам мужчине (каким я и являюсь), что я обязан обратить Ваше внимание на факт, который большая часть читателей наверняка уже отметила: все иллюстрации к нынешнему предисловию – это иллюстрации «женские». Начиная с первого тома «ЖБЧ» каждое предисловие иллюстрируется интерьерами мастерских художников – такой уж я принял принцип и, надеюсь, что останусь при нем вплоть до последнего (восьмого) тома. Для нынешнего же тома я выбрал интерьеры художественных мастерских, в которых гостями являются представительницы прекрасного пола. Почему? Потому что нынешний том заканчивается главой о наилучшем живописце самок во всей истории искусства белого человека, и для того, чтобы книга обладала классической симметрией,

⁸ Под «анекдотом» имеется в виду не короткий, шутливый рассказ, а описание некоего исторического случая, часто – «с моралью».

словно женская анатомия, в начале я представляю дамочек в качестве героинь. Благодаря этому, предисловие и последняя глава представляют две «дамские» заставки, удерживающие том. Но вступлению, тотально иллюстрированному «женской» иконографией, пригодились бы и побольше «женского» содержания. Этот баланс я восстановлю «**Моной Лизой**», впрочем, не ради одного только равновесия, но и ради актуализации.

Актуальность изложения, которое я Вам сейчас предлагаю, это моя *"idée fixe"*: я постоянно стараюсь «быть в курсе» историографии живописи. Во втором томе я сообщил, будто бы моделью да Винчи, использованной для написания «**Моны Лизы**» vel «**Джоконды**», была супруга Франческо дель Джокондо или же Констанца д'Авало, либо обе эти женщины (если Леонардо написал два похожих контрфакта). Другие гипотетические кандидатуры – например, герцогиню Изабеллу д'Эсте – я категорически не принял. Через полгода после выхода в свет второго тома «**ЖБЧ**» в Италии напечатали биографию Леонардо, написанную Карло Векке (профессор Университета Мачераты, член комиссии, исследующей жизнь да Винчи). Векке, основываясь, среди прочего, на более ранних исследованиях (Бенедетто Кроче, Карло Педретти), утверждал, что второй моделью была неаполитанка благородного происхождения, Изабелла Гуаланда, любовница Джулиано Медичи (того самого, любовницей которого была упоминаемая во втором томе «**ЖБЧ**» и увековеченная красками Сандро Боттичелли и Пьеро ди Козимо, Симонетта Веспуччи). В соответствии с этим тезисом – «**Мона Лиза**» (портрет синьоры дель Джокондо) существовала только лишь как флорентийский картон (подготовительный эскиз), и исчезла, а завершенная в 1514/1515 годах «**Джоконда**» – это выполненный поэтапно в Риме портрет синьоры Гуаланда. Вполне возможно, но даю совет: не станем спешить с утверждением, будто бы проблема эта окончательно решена⁹. Дадим времени время.

Давайте успокоимся и в вопросе внешности Джоконды. Пан Леслав Осипович из Львова спрашивает, почему я не «подрисовал» в плане цвета репродукцию «**Моны Лизы**», хотя сделал это с «**Мадонной в скалах**» да Винчи? Причина проста: оригинал «**Мадонны в скалах**» сегодня представляет собой одно сплошное асфальтовое пятно, практически абсолютную черноту (можете поехать и сами увидеть в Лувре), в то время, как «**Мона Лиза**» полностью просматривается, обладая четкой цветовой гаммой. Правда, гамма эта близка монохроматизму, она и так фальшива в результате химической «коррозии» пигментов и окисления старых лаков, так что историки вели баталии по вопросу времени дня, написанного Леонардо: это дневной свет или закатный? Другой спор касается примененной в «**Моне Лизе**» палитры гения, с тех самых пор, как было открыто (благодаря маленькой трещинке в лаке и фактуре, равно как и исследованиями краев холста), что там были краски, скорее, живые (синева неба, желтизна платья, румянец щеки). Исходя из этого, туринская "Laboratorio Nicola Restauri" осуществила компьютерную «виртуальную реставрацию «**Джоконды**», представив картину «*как новую, наполненную прелестными, богатыми красками*». Но Жан-Пьер Кюзен (генеральный инспектор музеев, главный консерватор отдела живописи Лувра) не желает и слышать о какой-либо аутентичной реставрации – даже об осторожном снятии слоев старого, пожелтевшего лака.

Сторонники реставрации, консервации, очистки «**Джоконды**» (возьмем, к примеру, Нейла Мак-Грегора, директора лондонской Национальной галереи, или Марка Леонарда из Музея Гетти в Лос-Анджелесе) указывают на завершившуюся успехом реставрацию выставленного в Лувре «**Портрета Бальдассара Кастильоне**» Рафаэля. Но противники поясняют, что техника да Винчи была совершенно отличной от техники Санти – и настолько сложной, что одно это исключает попытку проведения каких-либо реставрационных работ. И дело здесь даже не в том, что смыв растворителями лаков всегда угрожает проникновением едких химических субстанций в глубину изобразительного слоя, а в том, что невозможно установить, где заканчивается «дно» самого глубинного лакового слоя, а где начинается красочный слой, поскольку техника Леонардо не дает возможности разгра-

⁹ Потому-то во втором издании «**ЖБЧ**» я упомянул об этом лишь в виде сноски – примечание автора.



Эцио Марци
 «В мастерской художника»
 (1904, холст, масло; 50,5x31,5
 Государственный Эрмитаж,
 Санкт-Петербург, Россия)

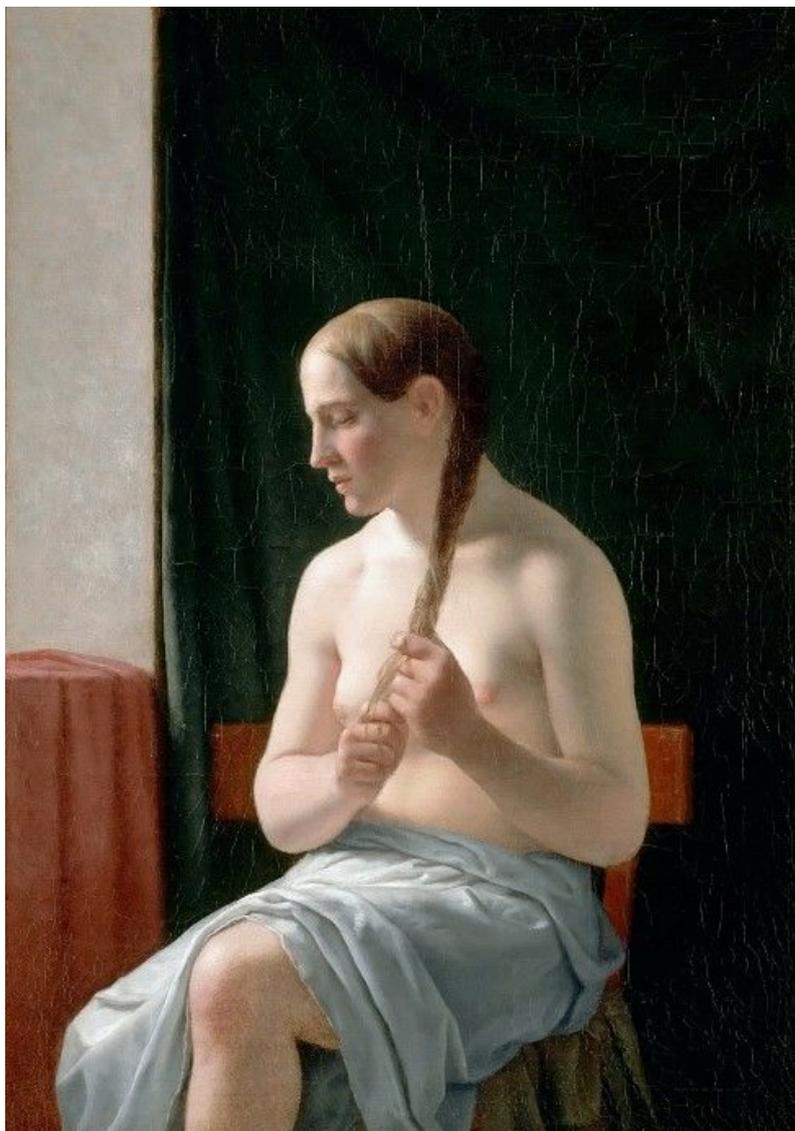
ничения фактурных и лаковых «кожиц». Потому попытка реставрации «Святой Анны» и закончилась катастрофой, что было опытом достаточно болезненным, исключая другие проекты «обновления» произведений Леонардо. Жан-Габриэль Гульян (главный реставратор Лувра в 1936-1969 годах) говорит: *«Если вы желаете подтолкнуть реставратора к самоубийству, поручите ему обновить «Джоконду»!*

Уже заканчивается отпущенное мне место в предисловии к данному тому, но я еще успею оговорить два вопроса, затрагиваемых корреспондентами: к вопросу орфографии и к вопросу родной живописи. Меня обвинили в том, что я использую новое, собственное написание слов, о котором шла речь на страницах предисловия к тому IV (например, написание стилей с большой буквы), что я непоследователен, поскольку один раз пишу «романтик», а в другой раз – «Романтик». Делаю я так не без причины, поскольку, когда пишу «романтик» – речь идет о художнике, творчество которого пропитано романтизмом (романтичностью), и не важно при этом, когда он жил и творил; когда же я пишу «Романтик» – то речь идет о художнике, который действовал в рамках художественного течения XIX века, называемого Романтизмом. То же самое относится и к «сюрреалисту» (любому из творцов, пренебрегающих реальностью), и к «Сюрреалисту» (члену «клана» Магритта-Кирико-Дали).

Другое дело, это часто повторяемый авторами писем вопрос: посвящу ли я отдельную главу какому-нибудь польскому художнику? Нет. Наши хорошие художники, творившие перед импрессионистской эрой, не были достаточно хороши, чтобы быть включенными в первую лигу европейской живописи. Понятное дело, я мог бы выполнить пожелание читате-

лей, руководствуясь патриотизмом, но считаю, что патриотизм и эстетические оценки являются теми категориями, которые не должны вступать в брак. И тут же я слышу ворчание: *Пан Лысяк, а вы вообще знаете, что такое патриотизм?..* Знаю. Патриотизм проявляется тогда, когда меня бесит, что Жюль Верна, автора замечательных **«20 тысяч лье под водой»**, пожелавшего сделать капитана Немо поляком, издатель Этцель вынудил отказаться от этого, и поляк Немо, заливающий сала за шкуру кацапам, стал индусом Немо, громящим лимонников. Dixi!

Варшава, 1999



Кристофер Вильгельм Эккерсберг «Сидящая обнаженная женщина»
(1839, холст, масло; 45x33
Лувр, Париж, Франция)

ДОПОЛНЕНИЕ К ПРЕДИСЛОВИЮ (ДЛЯ ВТОРОГО ИЗДАНИЯ)

Последний абзац предисловия 1999 года, касающийся польской живописи, уже не актуален, поскольку несколько месяцев назад вместе с Издателем мы приняли решение, что «ЖБЧ» получит еще и том IX, содержащий нашу живопись. Это совершенно не означает, будто бы моя оценка этой живописи изменилась, но я поддался тому, что *"sile złęgo na jednego"*¹⁰, поскольку уже много лет и меня, и издательство "Nobilis" засыпают градом просьб (в форме электронных писем, простых писем, телефонных звонков), а то и буквальных требований (категоричных!), чтобы Лысяк дополнил «ЖБЧ» еще и польской живописью. Пожалуйста – вы получите польскую живопись, прокомментированную пером Лысяка. Но это решение заставило меня провести определенные иллюстративные перемены в остальных томах – мы удаляем из них польские картины, поскольку теперь они очутятся в девятом томе «Живописи белого человека». Примером может быть финал предисловия настоящего тома, где в первом издании фигурировала прелестная гуашь Зофии Стрыеньской «Ухаживание», а теперь фигурирует столь же прелестный «эккерсберг». Почему именно он? По очень простой причине. В 2001 или 2002 году, вскоре после того, как в свет вышел восьмой (тогда финальный) том «ЖБЧ», мой приятель спросил меня о выборе представляемых художников, а так же о том, не жалею ли я, что кого-нибудь пропустил. Я ответил, что выбирать всегда трудно, но выбор должен был осуществляться жестко, в противном случае, у «ЖБЧ» было бы не 88, а 880 глав. Я жалею, что многим великолепным мастерам посвятил всего лишь абзацы или только упоминания, а не целые главы (Ян Брейгель Старший, Ганс Мемлинг Младший, Ганс Бальдунг Грин, Гиллис ван Конингсло, Карел Фабрициус, Артемизия Джентилески, Пальма Веккио, Франческо Бассано, Джованни Баттиста Пьяцетта, Бартоломео Скедони, Бартоломеус Шпрангер, Ян ван Гойен, Ян Стен, Давид Тенирс Младший, Лоренцо Лотто, Элизабет Виже-Лебрен, Филипп Отто Рунге, Питер ван Лар и другие), но они показались не столь представительными для описываемых мною направлений и стилей живописи, чем те мастера, о которых я написал подробнее. И тогда знакомый спросил:

- Ну и о ком среди них ты жалеешь более всего?

Я ответил без малейших раздумий:

- О Эккерсберге.

- О ком?

- О датчанине Кристоффере Вильгельме Эккерсберге.

- Когда он творил?

- Первые четыре десятилетия XIX века. Гениальная кисть, олимпийский класс.

Действительно, Эккерсберг – это гений. Пару его картин я представляю читателям «ЖБЧ» (см. главы 49 и 71), но отдельной главы ему не посвятил, в чем себя же и обвиняю. Этот мастер кисти очень малоизвестен (скорее: совсем неизвестен) даже людям, которые искусством интересуются *"con amore"*¹¹. Тем не менее, я не мог во втором издании «ЖБЧ» добавить главу, которой не было в первом издании. Дело в том, что мы приняли такой принцип, что тома второго издания расширяются только иконографически (дополнительные репродукции для лучшего иллюстрирования текста), в плане же содержания вносятся лишь необходимые обновления, чтобы новое издание не было анахроничным. Существенным примером могут быть два изменения в томе IV, касающиеся «Бури на море» из венского Музея истории искусства (так как после 2000 года венские академики решили, что ее написал Момпер, а не Брейгель) и висящего в том же музее портрета мальчика с собакой кисти ван Дейка (так как в 2000 году была научно доказана идентификационная смена модели). Примером обновления другого рода являются адресные изменения. Главный берлинский музей, выставляющий старую живопись, уже не размещается в квартале Далем. И знаменитая Коллекция Тиссен-Борнемиса тоже поменяла изначальное расположение,

¹⁰ «Слишком много для одного» (польский фразеологизм).

¹¹ С любовью (итал.)

переехав из швейцарского Лугано в Мадрид (за что получила 350 миллионов долларов), так что ее экспонаты, которые в первом издании «ЖБЧ» имели швейцарский адрес, во второй уже обязаны быть прописаны в Испании. Небольшая дощечка Адриана Браувера (см. стр. 43) была продана частной Галереей Нортмана вашингтонской Национальной галерее. Такого рода обновляющие изменения необходимы, а других изменений мы «в уставном порядке» избегаем.

Варшава, 2010

