

*Облака Гварди и Тёрнера, густые заросли  
Таможенника, полеты Курбе  
в алтаре собора Святого Бавона*

## ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ

**Т**ема этой книги — не живопись как таковая, а картины (в основном прямоугольные, но есть и одна круглая). Понятие живописи обширнее, нежели тема книги. Оно охватывает пещеры Альтамиры и вывески парикмахерских, включает боевую раскраску истребителей «Спитфайр» и наземные пешеходные переходы. Наш предмет — намного уже, из него исключаются многие направления живописи — от фресок до миниатюр, от набросков для гобеленов до полиптихов на золотом фоне, от акварелей до гравюр. На страницах нашей книги мы будем говорить об очень узком сегменте — картинах на переносной основе (доске, холсте или меди), не имеющих сугубо церковного назначения. В этом смысле понятие «картина», хотя и может показаться естественным и универсальным в современном представлении, является своего рода исключением в обширной панораме предметов, на которые нанесены изображения.

Действительно, картины существовали уже в Древней Греции, а Плиний рассказывает о сумасшедших деньгах, которые общины и отдельные богачи выкладывали за станковые работы, созданные такими великими художниками, как Апеллес и Зевксис. Римляне отдавали предпочтение

настенной живописи, представляющей некий гибрид между элементами декора и собственно картиной. В эпоху поздней Римской империи и в Средние века были в ходу иконы и фрески. Карлу Великому было гораздо меньше дела до живописи, чем до иллюстрированных пергаментов и антифонариев. Утонченным парижанам XIII века пришлось по душе украшенные миниатюрами манускрипты, что дал толчок к развитию «книжного» дела.

Каменная скульптура и церковные витражи представляли собой наивысшую форму художественного выражения общественного сознания. Тому была своя причина. Дворы королей и князей, герцогов Бретани и Нормандии постоянно перемещались, у них не было столиц в нашем современном понимании — с офисами и прочими служебными зданиями. Функцию придворных канцелярий в те времена исполняли монастыри и соборы. И такая практика дорого обошлась последнему герцогу Бургундии Карлу Смелому, когда он потерпел поражение от швейцарских горцев весной 1476 года сначала при Грансоне, а затем при Муртене; крестьяне забрали у него, словно военную добычу, все, что нашли в его роскошном лагере: украшения, печати, гобелены и драгоценные манускрипты — гораздо более важные, чем какие-то деревянные дощечки с портретами его самого или его жены. Коллекция герцога Беррийского (знаменитые Часословы) показывает, насколько для тогдашней знати визуальная живописная культура сводилась к немногим манускриптам. Традиция перемещения предметов обстановки и гобеленов, разделявших огромные залы в замках и делавших их пригодными для проживания, продолжалась во Франции до XVII века и породила такое понятие, как «королевская меблировка» (фр. *mobilier royal*), в отличие от «малых удовольствий» (фр. *menus plaisirs*), к которым относилась посуда и мелкие предметы интерьера. В Италии дело обстояло иначе, поскольку итальянские князья, монастыри и коммуны не переезжали с места на место.

Первым шагом стала покраска стен. После эпидемии «черной смерти» XIV века, когда сменились поколения и восстановился демографический состав, было построено множество зданий, их белили известкой и все возможные поверхности покрывали фресками. Профессия настенного

живописца стала общественно востребованной, а художники, создающие картины (в основном на золотом фоне), продолжали творить для церковных нужд. Здесь зарождались умения и навыки эпохи, впоследствии названной Ренессансом. Тем временем в Бургундии, Франции и Фландрии происходили неожиданные для их жителей социальные изменения: росли города и капиталы, появилась буржуазия, готовая к деловым поездкам, но с радостью возвращающаяся к родному очагу.

Идеальный представитель нового сословия — бургомистр Гента Йодукс Вейдт, заказавший новаторски исполненный алтарь для собора Святого Бавона. Работу начал Хуберт ван Эйк, который умер в 1426 году, и дело завершил его брат Ян. Он использовал масляную живопись, ведь уже более двух веков маслом раскрашивали деревянную скульптуру. Стилистический код — сродни перенесенным на доску кодексам, иллюстрированным миниатюрами. Содержание же представляется революционным: в картине заключен весь предшествующий мир — от благоговения перед природой до сознательного стремления поразить зрителя, изобразив нагие тела Адама и Евы. Пройдет меньше десяти лет, и Ян ван Эйк создаст первый портрет супружеской пары в буржуазном интерьере: Джованни Арнольфини, вероятно, торговца из Лукки, десять лет ведущего дела в Брюгге, и его молодой жены Джованны Ченами. В картине затронуты темы, получившие распространение в последующие столетия, — она представляет собой рекламу новой живописи: мужские и женские деревянные башмаки-патены, апельсины на подоконнике, зеркало, в котором виден посетитель, смотрящий на художника, свет, играющий отражениями в прозрачном ожерелье, висящем на реалистично написанном гвозде в стене, наконец, непременно собака, гораздо более выразительная, чем оба главных персонажа. Ни один монарх доселе не удостоился таких живописных почестей, как эта купеческая пара.

В Италии буржуазная революция произошла уже в XIII веке под знаменем морали, определяемой монашеской этикой: все должно было быть выдержано в полутонах, а настенные красоты более уместны в палаццо коммуны или в церкви. Итальянская синьория растет с возобновлением

значимости сельскохозяйственных территорий. В XV веке образы князя и городского богача смешиваются: в Венеции, во Флоренции, в Падуе и в Милане начинают писать картины — движимое имущество семей, связанных с гуманизмом и накоплением денег. В Италии продолжают расписывать доски темперой, подобно росписи стен, иногда вводя в краски натуральные связующие компоненты. В середине века коммерческое соревнование между жителями Италии и нидерландцами выльется в новую объединяющую живописную технику. Родится картина: продукт передовой технологии, средоточие знаний эпохи, ценная часть личного имущества. Это конкретное и окончательное свидетельство становления буржуазной аристократии городов Европы.

Сегодня можно попробовать вообразить идеальный музей — место, где музы повинуются полету мысли.

К тому же, во всем виноват Андре Мальро, известный министр культуры в правительстве генерала де Голля, более того, первый министр, которому после Второй мировой войны было поручено заниматься вопросами культуры в Европе. За десять лет до получения высокого поста им было написано эссе *Воображаемый музей*, полное гениальных догадок. В нем великий интеллектуал утверждал, что главная черта современности заключается в зарождении синкретического знания, при котором все эпохи взаимодействуют друг с другом. Кроме того, автор радовался обилию *офсетных* черно-белых репродукций, позволяющих видеть рядом кхмерскую статую и каталонского Христа XII века. В своем увлечении послевоенными изданиями по искусству он и представить себе не мог, как со временем увеличатся объемы информации, напрямую связанные с исчезновением пленки в цифровую эпоху, — сегодня любитель искусства может собрать любой величины коллекцию фотографий в электронном виде.

Мальро также утверждал, что по сравнению со временем, когда вкус Бодлера формировался почти исключительно благодаря посещению Лувра — у поэта и критика не было возможности увидеть Джотто в Ассизи, — современные вкусы зиждутся на расширении потока информации и на сближении прошлого и настоящего. Его интуи-

ция, таким образом, еще более удивительна, потому что уже в то время давала ту самую свободу воображения, что сегодня лежит в основе нашей книги, которая в противном случае считалась бы необыкновенно дерзким замыслом. В XXI веке информация распространяется по сети в таких объемах и с такой скоростью, что за ней сложно уследить. Формирование вкуса на фоне подобного калейдоскопа становится практически невозможным. Ориентиры размыты, пусть достопримечательности и очаровательны, но известно, что возвышенное иногда смертельно.

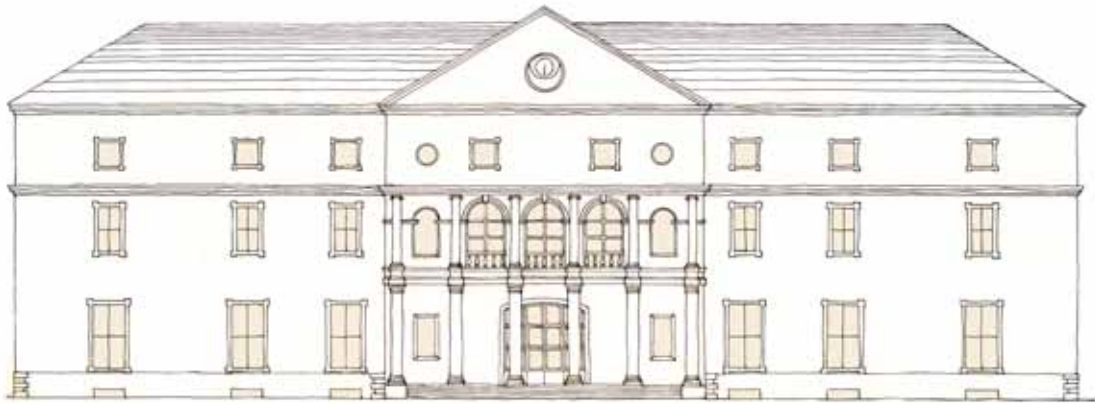
Игра, которая предлагается в этой книге, на первый взгляд представляется моралистическим упражнением, которое ставит своей задачей предложить одну из гипотез упорядоченности. Возвышенное преступление *hybris* (греч. «гордыня»)!*Excusatio non petita* (лат. «непрощенное оправдание... есть признание вины») типично для тех, кто бросает камень и прячет руку; мало того, спрятав руку, совершившую преступление, он протягивает вперед другую в надежде на прощение. Но здесь *excusatio* не может быть *petita*, потому что речь идет об игре. Это как трюк акробата, в котором дозволена свобода ассоциаций. Осознание умственного багажа, который каждый из нас несет, есть основа иного типа знания, нового лабиринта, где барочный контрапункт всплывает в африканском джазе, а восприятие картины Эрика Фишля связано с воспоминаниями о Караваджо и Курбе, соединяющимися как в фазе быстрого сна, расшифрованной психоаналитиками.

Каждый из нас обладает собственным идеальным музеем, на что иронически указывал образованнейший Джорджо де Кирико, говоря, что прообразом его вздыбленных коней на берегах Фессалии стала лошадка из рекламы шоколада «Пулен». Я предлагаю вам свой музей. Внимание! Это результат случайного переживаемого мною момента. А поскольку память — это шкаф, из которого мы извлекаем то один, то другой инструмент, нужный нам в переживаемый момент жизни, то и этот музей является эфемерным. Я мог бы, если издатель в будущем предложит мне второй шанс, изменить его во многих местах, но не для того чтобы улучшить или ухудшить, а лишь потому что мои времена или те, в которые мне придется жить, разные.

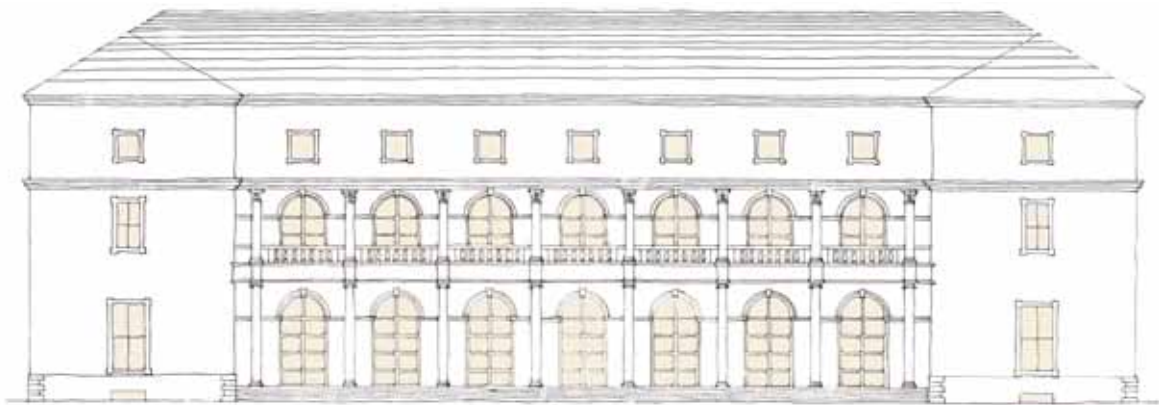
Такая же возможность предлагается и читателю, который, в одиночку или с друзьями, может придумать свой идеальный музей. Многочисленные издатели будут счастливы, при наличии времени, изучить поступающие предложения.

Но музей, каким бы виртуальным он ни был, вовсе не абстрактен. Книга может быть абстрактной, поскольку она предлагает последовательность изображений, размещенных на странице. Книгу листают, ее читают. И установленный порядок может свободно следовать любому критерию: хронологическому, эстетическому, тематическому, поэтическому. Музей же неизбежно конкретен: по нему надо ходить, пусть даже лишь виртуально. Произведения живут на стене музея, как и на странице книги: удачная развеска сродни хорошему макету. Однако, пока страница лишь ждет, чтобы ее перевернули, стена ведет диалог с пространством. Устройство музея — естественное следствие его архитектурной формы. Вот почему в своей игре я даже нарисовал музейный план. Немецкий директор музея, находясь в своем кабинете, говорит: «*Ich bin im Haus*» — я в доме, в то время, как итальянец говорит: «я на работе». Но для обоих работа-«музей» — это непременно дом, здание. Поэтому я решил развить игру до «ребяческого» эскиза здания. А потом уже сами комнаты, по мере возникновения, определили маршрут и установили свой порядок. А вот выбор произведений есть лишь неизбежное следствие моего вкуса, памяти, каприза и пространства. В следующий раз я смогу сделать еще лучше.

**ПРЕДУПРЕЖДЕНИЕ ЧИТАТЕЛЮ:** в прошлом для изучения этой коллекции изображений потребовался бы читатель весьма эрудированный или располагающий богатой библиотекой. Необычная эпоха, в которую мы живем, отменяет эту необходимость: на любой вопрос пытливого исследователя можно легко найти ответ, спросив новую мудрую сивиллу — Интернет. Так что не стесняйтесь искать дополнительные изображения и связи. Часто вам будут попадаться образы, которые вы открыли для себя именно здесь. Это естественно: с нами происходило то же самое.

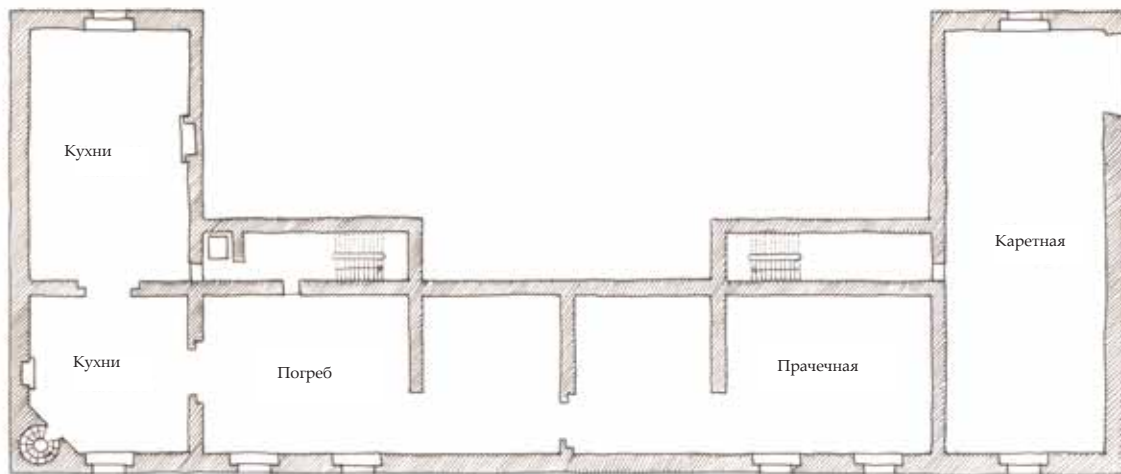
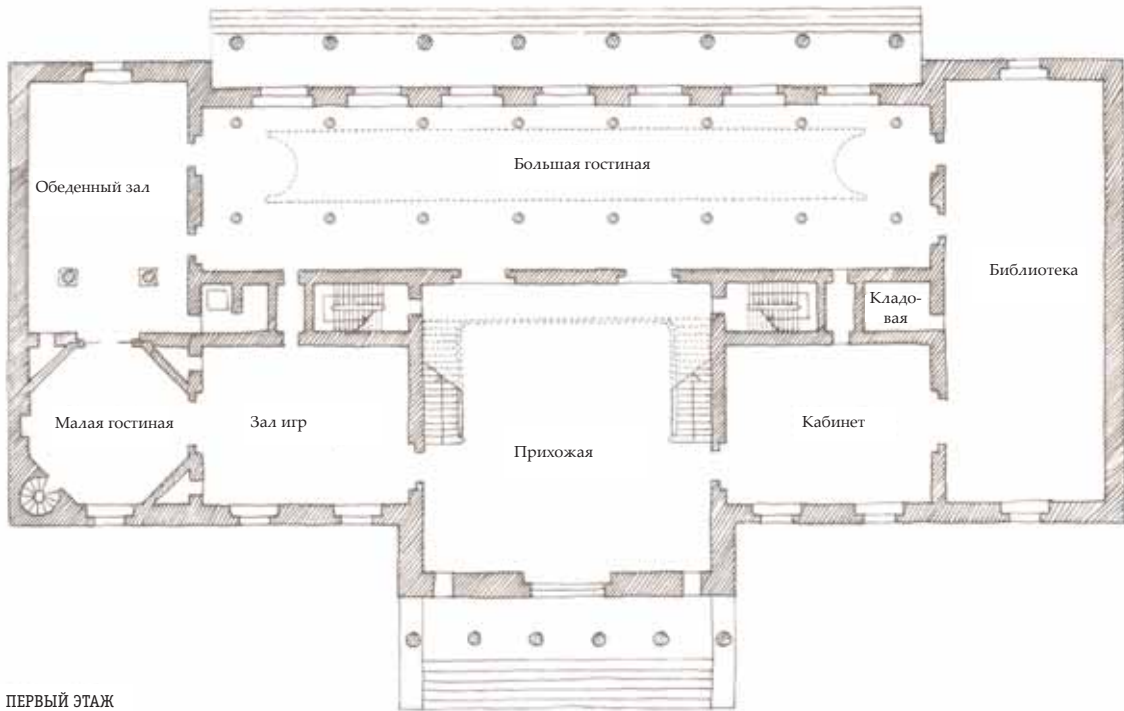


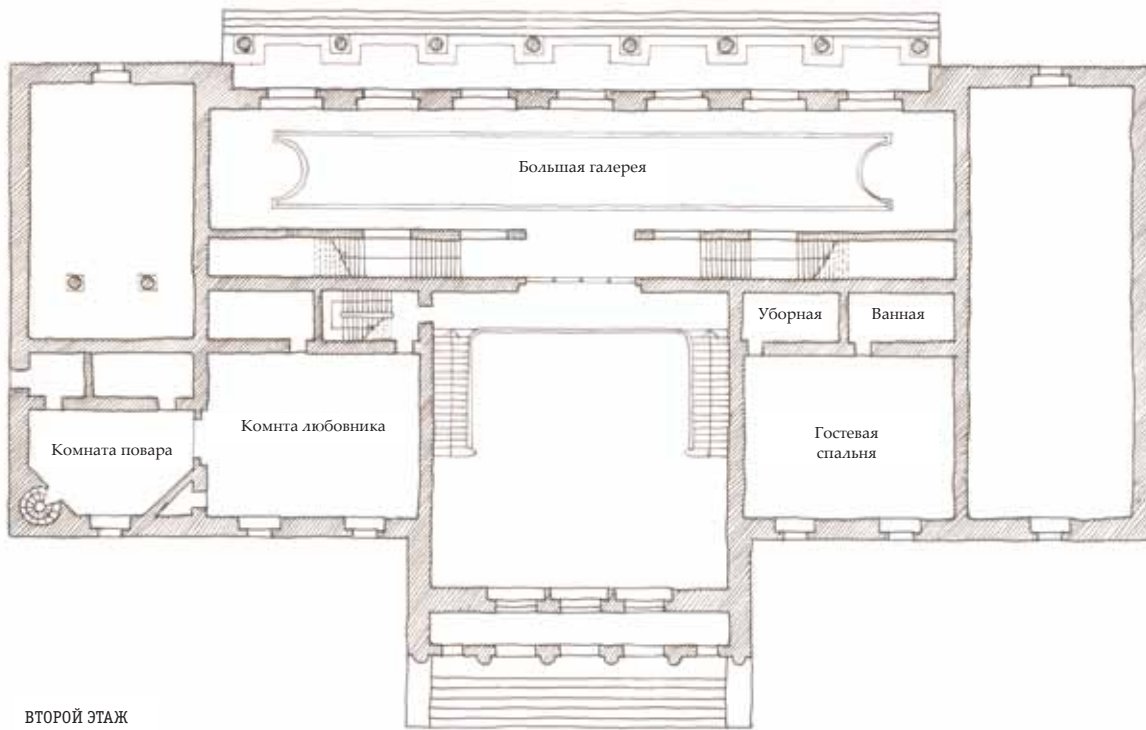
Передний фасад



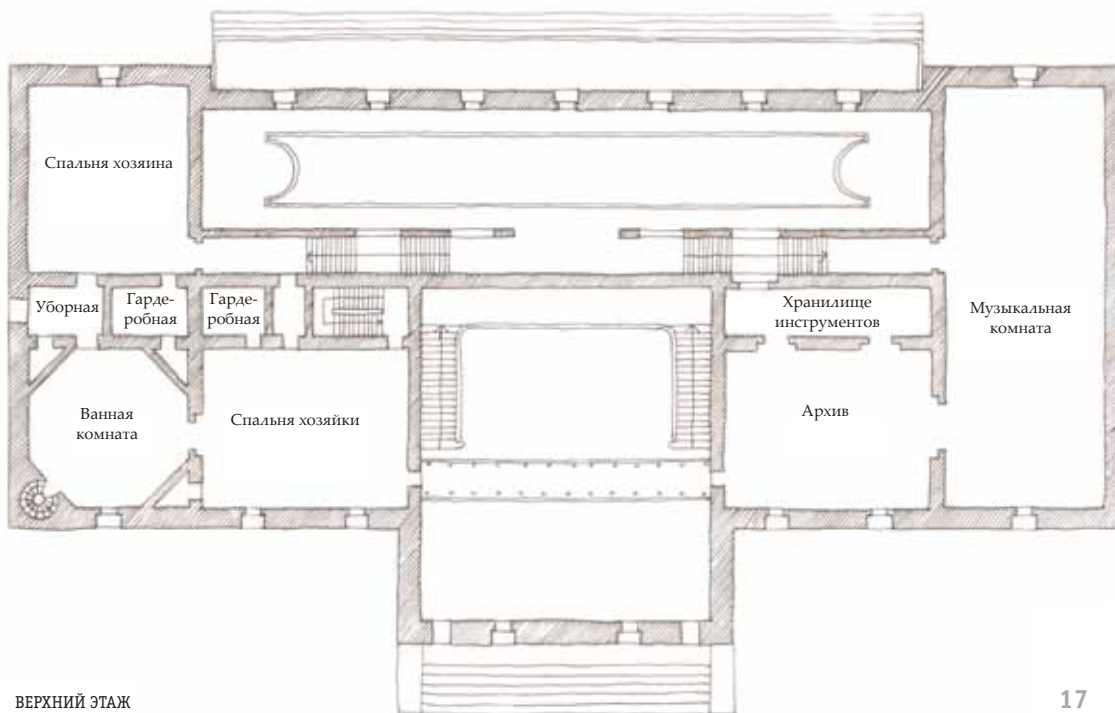
Задний фасад







ВТОРОЙ ЭТАЖ



ВЕРХНИЙ ЭТАЖ

