

Л

ГЛАВА

29

ГЛАВА

*«Развлекаемся,  
словно дамы...»*

**Витторе Карпаччо**

1455/65 – 1524/26

А

Джорджио Вазари: «Витторе был поистине мастером весьма прилежным и опытным» (1550). Вроде бы и комплимент, но звучит как-то холодно, тем более – у Вазари, который с панской щедростью разбрасывается комплиментами. Впоследствии Карпаччо тоже оценивали сдержанно, в качестве своеобразного «примитивиста» ренессансной Венеции. Его технику сравнивали с «примитивизмом» Таможенника Руссо (Анри Руссо) и назвали искусством «простодушного рассказа» или «хроникерской наивности». Во всем этом имеется и правота, но имеется и чушь.

Истина в этом имеется, ибо живопись Карпаччо немного отдает Готикой (готическим стилем рисунка), немного венецианским византизмом (византийской статичностью), в ней имеется много восточной орнаментальности и еще больше – «архитектурности». Антон Мария Занетти писал (1771), что классики (неоклассики) противопоставляют сложностям Барокко «простоту» Карпаччо, выросшую из Античности (уже Карло Рудольфи Anno Domini 1648 подчеркивал, что в картинах Карпаччо проявляется «жесткость древних мастеров»). У древних искало вдохновения все Возрождение, но по-иному. Когда мы видим развитое Чинквеченто, когда Беллини и "Belliniſci" (прежде всего – Джорджоне и молодой Тициан) подталкивают венецианскую живопись вперед, искусство Карпаччо предстает искусством застоя, если не сказать – регресса, так что на фоне современных ему гениев он просто обязан именоваться «примитивистом». Но для нынешнего зрителя, которому реализм давным-давно перестал импонировать, «примитивизм» Карпаччо становится современным. Впрочем, и тогда в его арсенале хватало новейших (ренессансных) штучек и фокусов.

Перелом в критике наступил благодаря тщательным и глубоким исследованиям итальянца Джузеппе Фьокко ("**Carpaccio**", 1931). Он и его последователи – Теризио Пиньятти (1955, 1958), Гвидо Перокко (1960), Ян Лаутс (1962), Пьетро Дзампетти (1966), Микеланджело Мураро (1966) и т.д. – доказали, что мастера Витторе в скандальной степени недооценивали. Живописца ввели в почетную ложу Парнаса. Они же научили публику ценить и понимать венецианца. Карпаччо, до того – всего лишь умелый «иллюстратор», «рассказчик не самого высокого полета», традиционалист, не понимавший «новый вкус», рисовальщик, применявший жесткую готическую линию, детализировщик, по-старому развлекавшийся (без умеренности) мелкими деталюшками оказался ренессансным мастером *par excellence*, и вовсе не таким уже и анахроничным, как считалось ранее. Он использовал превосходную геометрическую перспективу, обладал замечательным чутьем к людской анатомии (первым, еще до Гольбейна Младшего, он совершенно верно написал тело Христа, лежащее параллельно плоскости картины<sup>1</sup>). Персонажам своих картин он придавал вроде бы по-византийски мертвые лица, но весьма часто тот же самый физиономический византизм превращался в сенсационную лапидарность показа богатой психики человека с помощью весьма экономных средств, по образцу нынешней карикатуры. В конце концов – "*nobless oblige*" – гордость Венеции, колоризм «города дождей», под кистью Карпаччо сиял ясным светом, хотя и совершенно иным, чем у воспитанников или сотрудников Беллини.

Витторе Скарпацца (vel Скарпаччия; впоследствии первую букву обкорнали) по-разному подписывал свои картины, но всегда делал это весьма эффектным образом, на нарисованных листках бумаги (реже – в картушах), и практически всегда по-древнеримски, заглавными буквами. "VETOR SCARPAZO", "VICTORIS CARPATIO VENETI" (или же "VICTORIS CARPATIO VENETI OPUS"), "VICTOR CARPATHIUS" (либо же "VICTOR CARPATHIUS VENETUS PINXIT" или "VICTOR CARPATHIUS FINGEBAT"). Здесь видна претензия живописца, выражаясь «штампом», на бессмертие. Трудно сказать, сам ли это он выдумал или где-то подсмотрел, либо выучился этому от кого-то из своих учителей. Что поделать, ибо учителя его нам известны столь же достоверно, как даты его рождения и смерти, то есть – относясь к проблеме по-научному – остается только спекулировать.

---

<sup>1</sup> См. стр. 171 – примечание автора.



**Витторе Карпаччо**  
**«Принесение в храм»,**  
 фрагмент с подписью  
 (1510, дерево, масло  
 Галерея Академии, Венеция, Италия)

Тайны венецианского колоризма он усваивал через палитру Антонелло да Мессины (хотя и не непосредственно, а через живопись Альвизе Виварини и Бартоломео Монтаньи), затем – в мастерской Беллини (правда, намного больше он взял от Джентиле, чем от Джованни). Вполне возможно, что он был учеником или подмастерьем Джентиле (Марко Босчини, которого можно назвать «Анти-Вазари», называет Карпаччо *«почти братом»* Джентиле – 1660), а поскольку Джентиле Беллини путешествовал в Константинополь, откуда привез тайны левантийского колоризма (в

особенности, персидских миниатюр) – в палитре Карпаччо мы замечаем это оригинальное влияние без всякого труда. Можно даже заявлять, что ни у одного венецианца влияние ближневосточной палитры, с ее изысканностью и насыщенностью красок, не столь заметно, как у Карпаччо.

«Персидско-миниатюрная» палитра, а также традиция палитры мозаичистов придали света палитре Карпаччо. Но у него же звучит и отзвук Фландрии. Он накладывал деликатные, прозрачные тени, которые не глушили звучность красок и свет, близкий к свету, применявшемуся братьями ван Эйк. Его сияющая хроматика предсказывала приход *«тонализма»* XVI века, что полностью дезавуирует тезисы об анахронизме живописного умения Карпаччо, а феерическое золотистое свечение его картин (отзвук мозаичной живописи) достигалось им без использования хотя бы грамма золотой краски, что дает нам свидетельство мастерства его кисти. Другие художники, искавшие подобный эффект (например, Карло Кривелли), без золота обойтись не могли.



**Витторе Карпаччо**  
**«Лев св. Марка»,**  
 фрагмент с видом на Дворец дожей,  
 собор Св. Марка и Кампанилу  
 (1516, холст, масло  
 Дворец дожей, Венеция, Италия)



**Витторе Карпаччо**  
**«Портрет рыцаря»**  
 (1510, холст, масло;  
 218x152  
 Музей Тиссена-  
 Борнемиса,  
 Мадрид, Испания)

По образцу многих своих земляков, Карпаччо писал абсолютно все. Камерные сценки, прелестные портретики, громадные панорамы, для дворцов и церквей, черпая сюжеты из религии, мифологии и легенды (например, из **«Золотой легенды»**<sup>2</sup>). В качестве **"Madonnere"** он оставался в тени Джамбеллино и Джорджоне; зато был знаменит в качестве творца монументальных житий святых (Иеремии, Стефана, Трифона, Августина, Иеронима, Георгия и Урсулы). Для нас же он является певцом Венеции тех времен, ее *«хроникером»*. По мнению некоторых исследователей – более дотошным, чем Антонио Каналетто, только это неправда, ибо Венеция Карпаччо кажется нам, скорее, иллюзорной, чем реальной, у нее имеются все признаки сна наяву.

В раннеренессансной Флоренции *«болтуном»*, *«хроникером»*, *«рассказчиком»* vel *«описателем жизни»* был Доменико Гирландайо. В Венеции конца XV и начале XVI века –

<sup>2</sup> **«Золотая легенда»** (лат. *Legenda Aurea*), сочинение Иакова Ворагинского (епископа Генуи), собрание христианских легенд и занимательных житий святых, написанное около 1260 г. Одна из самых любимых книг Средневековья, в XIV—XVI вв. стоявшая на втором месте по популярности после Библии.



**Витторе Карпаччо**  
**«Пресвятая Дева Мария за чтением»**  
 (~1505, дерево, масло и темпера;  
 78x51)

Национальная галерея искусств,  
 Вашингтон, США)

Коллекция Самуэля Г. Кресса

Витторе Карпаччо. Никто другой до Франческо Гварди не мог столь замечательно писать «Серениссиму» и ее обитателей. Венеция Карпаччо – это Венеция волшебному двойственная: реальная (портретируемая) и фантастическая, из яви и из снов, с улицы и из воображения, словно Восток, который, и в реальности и в сказках Шехерезады, всегда останется тем же самым Востоком. В рамках одного спектакля Карпаччо объединял формы видимого мира и формы, создаваемые фантазией, по-мастерски сплавля обе стихии. Двойственность в единстве, как гениальность и магия.

Таковыми же на его холстах, досках и фресках изображаются и венецианцы. По реальной улице, вдоль самых

настоящих стен, бесшумно продвигаются взятые из сна фигуры, одновременно реальные и живущие в нереальном «космосе». Материя плюс сон, мир, богатый реальными деталями, тем не менее – пропитанный поэзией сонного обмана. Все хором – трудности с рассказом и любовь к сказочности – дали ему имя *«наивного, поэтического визионера»*.

«Поэтами» были различные венецианские мастера, но Карпаччо творил своей кистью поэзию особенную, суровую, можно было бы сказать – шероховатую, в чем-то близкую поэтике Джентиле Беллини, такую далекую от поэтики Джорджоне. **«Спящая Венера»** Джорджоне и **«Спящая Урсула»** Карпаччо, это две абсолютно различные мелодии сна – аркадская и волшеббно-мистическая – обе по-своему красивые. Иногда только (непонятно, откуда) в картинах Карпаччо звучит отзвук Джорджоне, взять хотя бы маленький фрагмент **«Умершего Христа»**, где мужчина, сидящий у корней дерева, слушает другого, стоящего и играющего на трубе или флейте под другим деревом. Но, как правило, версификация рифм мастера Карпаччо – это гаммы застающих врасплох пространственных ритмов, странных (взявших что-то от Мантеньи) скал, архитектурных разломов и молчаливых человеческих профилей, различных видов тишины и отдающих Средневековьем настроений.



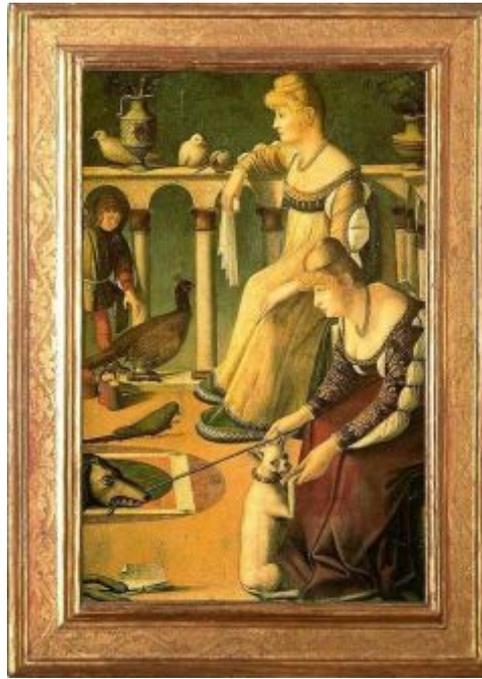
**Витторе Карпаччо**  
«Сон св. Урсулы», фрагмент  
(1495, холст, масло  
Галерея Академии,  
Венеция, Италия)

Он не подтолкнул живопись на пути к прогрессу, ничего не изобрел, не был он и верстовым камнем искусства белого человека. Но он оставил несколько заслуженно прославленных картин. «Умерший Христос», «Портрет рыцаря» (музей Тиссен-Борнемиса), «Видение святого Августина» (Венеция, Скуола Сан-Джорджо-дельи-Скьявони), «Сон святой Урсулы» и «Куртизанки» – самые знаменитые. Лично я обожаю куртизанок. То есть, нет – *"mille pardons!"*<sup>3</sup> – «Куртизанок»! Ясное дело, «Куртизанок», а не куртизанок, просто я, холера, оговорился!



**Витторе Карпаччо**  
«Умерший Христос», фрагмент  
(1510, холст, масло  
Берлинская картинная галерея,

<sup>3</sup> Тысяча извинений (фр.) – примечание автора.



### Витторе Карпаччо «Куртизанки»

1490/1514, дерево, масло и темпера; 94x64  
Городской музей Коррер, Венеция, Италия

Разброс предполагаемых дат её создания гигантский – четверть века! С 1490 по 1514 год. Правда, мастер, в соответствии со своей привычкой, написал листок (в левом нижнем углу) с датой и подписью, но можно прочесть только подпись ("Opus Victorijs Carpatio Veneti..."), а дату уже не разобрать, ее стерло Время. Вообще вся картина сохранилась плохо.

Вся? Или, скорее, фрагмент первоначального произведения, ибо, по мнению некоторых исследователей, имеющееся изображение было вырезано из более крупного первоначального варианта. Джузеппе Фьокко (1958) припомнил старинную копию (когда-то находившуюся во владении леди Аберконвей, а впоследствии – у венецианского семейства Минерби), где ребенок находился в центре, а не на левом фланге картины. Но даже тот кадр, который мы видим сейчас, очень хорош. Он обладает замечательной композицией с явно доминирующей правой стороной.

Иной тезис, выдвинутый Anno Domini 1963 Карло Л. Раггианти и Жилем Робертсоном, утверждает, будто бы «Куртизанки» и обрезанная снизу «Охота в лагуне» образовывали своеобразное (панданное?) целое. С этой спекуляцией боролся (хронологически) Пьетро Дзампетти (1966), Робертсон быстро вышел из спора, но в последнее время (первая половина 90-х годов) этот тезис вновь вернул к жизни Витторе Сгарби, намекая на то, что две упомянутые доски служили совместным украшением каких-то дверей. По мнению Сгарби, дуэт опечаленных дам (аристократок) ожидает возвращения их мужчин с охоты в лагуне, потому правильное название картины должно звучать как «Ожидание». Кто желает, пускай верит этому, мы же присмотримся к символике картины.

Итак, перед нами символическое бабско-звериное царство, поскольку птицы (павлин, попугай, два голубя) это символы (гордыни, стремления к украшательству, болтливости, воркующей парочки любовников), такими же символами являются и собаки (они символизируют мужчин, которых женщины дрессируют или дразнят своим коварством и насмешками). Яблоко на балюстраде является символом плодородия, а так же символом Евы; чертовски высокие сандалии-котурны на мостовой – это символ амбициозности, стремления подняться выше, для человека – это символ возвыситься самому и сделаться красивее (хотя именно такие «ходули» тогда и носили); палка, в зубах собаки и в руке дамы – это символ бича, с помощью которого женщины муштруют мужчин; платок в руке второй

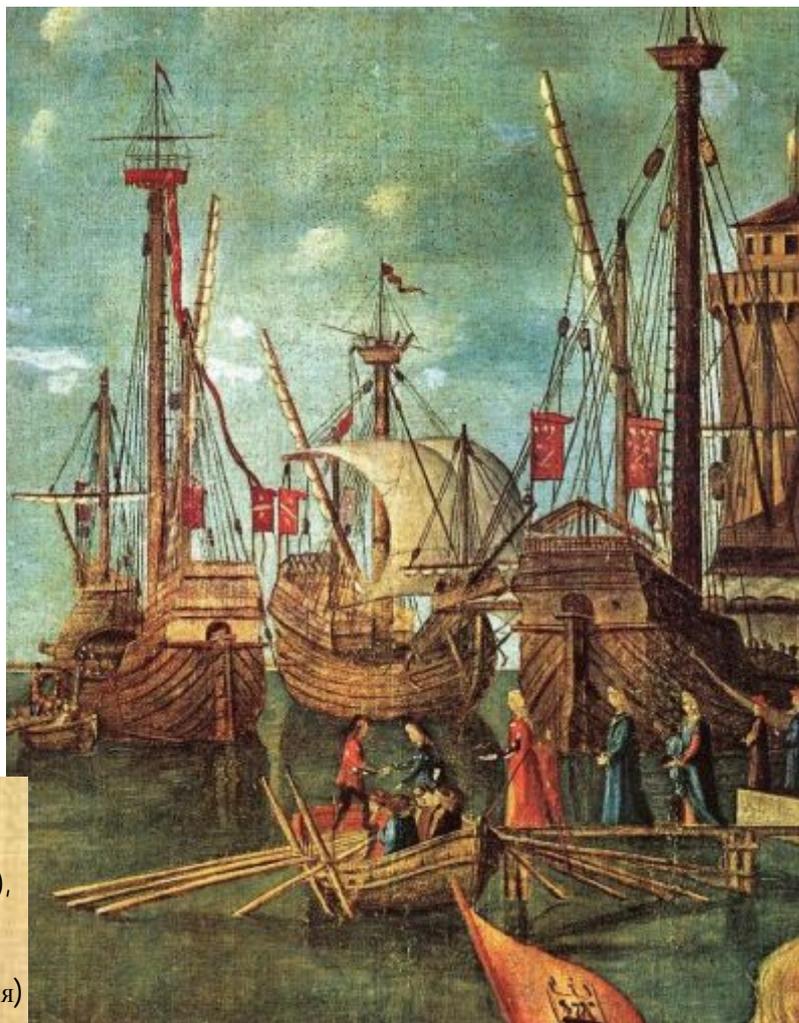


**Витторе Карпаччо**  
**«Охота в лагуне»**  
 (1490/1514, дерево,  
 темпера и масло; 77x65  
 Музей Пола Гетти,  
 Малибу,  
 Калифорния, США)

дамы – это символ *"bonus amor"* (хорошей, ласковой любви; любви, о которой мечтают); окаменевшие, опечаленные лица дам символизируют отсутствие чувственного счастья или же отсутствие наличности, и т.д., и т.п. символики несложной, простейшей, словно готовый к бою фаллос, здесь полно.

Уже сама тема поразительна – мы видим очень раннюю (крайне редкую тогда в Италии), чистой воды жанровую сценку, ergo популярную впоследствии, особенно у фламандцев и голландцев, «сцену в интерьере» (действие разыгрывается на террасе беседки, на балконе или на веранде, имеющих характер замкнутого интерьера). Но для неискушенных зрителей, тема – это не жанр, а только лишь фабула или главные герои. Две дамы, две золотоволосые блондинки. Понятно – блондинки, как же иначе. *"Serenissima"* была знаменита золотыми дамскими прическами. Натуральный светло-русый цвет волос – везде редкость (исследования показали, что только 7% француженок являются натуральными блондинками), а уж в Италии – более, чем где-либо (речь идет о Европе). Итальянки, прекрасно зная, что *«мужчины предпочитают блондинок»*, красили свои волосы при помощи желтых химикалий и осветляли при помощи шляп *"Solana"* и солнечных лучей. Собственно говоря, *"Solana"* была даже не шляпой, а только полями шляпы, которые затеняли лицо, зато прическу – отдавали солнцу, которое и фиксировало окрашивание. Определенное количество сеансов загара для волос на раскаленной крыше дома превращало локоны в расплавленное золото, но кожа при этом никак не бронзовела; тело женщины в те времена должно было быть полностью закрытым, поскольку синонимом элегантности был снежно-белая бледность кожи. Другой парой синонимов были загар и вульгарность. Для усиления эффекта, куртизанки использовали темное постельное белье,





**Витторе Карпаччо**  
**«Встреча наречённых»**  
 (из цикла «История св. Урсулы»),  
 фрагмент  
 (1495, холст, масло)  
 Галерея Академии, Венеция, Италия)

которое по контрасту делало их тела еще белей – ночью эти тела светились, словно огонь во мраке. Через минутку я еще вернусь к коммерческому сексу, а мы – *"per una momenta"* – возвратимся к венецианкам-блондинкам.

Моряки иноземных судов, стоящих на якоре в венецианской лагуне, тарасили глаза, поскольку балконы, террасы и крыши Венеции сияли золотом, благодаря дамским прическам. Голландские матросики оставили нам наполненный восхищением «репортаж» с Большого канала, украшенного светло-русыми прическами, словно флагами. Только они понятия не имели, что венецианки, грея волосы на солнце, делают это исключительно для того, чтобы высушить их после мытья или же для того, чтобы сильнее осветлить их естественный цвет. Откуда же взялось там громадное количество натуральных блондинок? Легенда гласит, что венеты (прародители венецианцев) – это виниды, а виниды – это славяне, прибывшие на берега Лагуны с севера. Геродот ничего подобного не писал, зато пишут чешские, немецкие и польские историки эпохи Романтизма. Адам Мицкевич исполнял данную мелодию уже в ходе первой лекции о славянских литературах в парижском *College de France* (1840); Эдуард Богуславский<sup>4</sup> («История славян», 1880) поддержал этот тезис рядом источников и «доказательств»; после Второй мировой войны аргументы Богуславского поддерживал Казимир Улатовский<sup>5</sup> (1964). Если бы этот миф был правдой, мы бы имели здесь изображение двух славянских куртизанок кисти Карпаччо.

«Куртизанки»? Часть историков считает это название глупостью, утверждая, что Карпаччо написал пару дам из благородного венецианского рода Торелла (или же Прели), герб которого украшает ваза, стоящая на перилах балюстрады. Мы не знаем, как назвал картину сам автор. В каталоге Лаццари (1859) картина фигурирует под названием «**Две венецианские дамы**», но в более раннем путеводителе Сельватико и Лаццари (1852) – как

<sup>4</sup> Эдуард Ромуальд Богуславский (1848-1917), польский историк, публицист, славянофил.

<sup>5</sup> Иосиф Казимир Улатовский (1884-1975), польский архитектор и историк архитектуры.



Витторе Карпаччо

«Куртизанка»

(~1505, дерево, темпера и масло; 30x24  
Галерея Боргезе, Рим, Италия)

«Две развратные девицы». Сокращенное наименование – «Куртизанки» – дело рук Джона Рёскина (знаменитого британского эстета, критика и теоретика искусства XIX века), который обожал эту доску. Среди итальянцев первыми предложили такое название Густав Людвиг и Помпео Мольменти (1906, 1910). С названием этим сражался Джино Фоджолари (каталог белградской выставки итальянских портретов, 1938), вместе с Джованни Марьячером (каталог 1958), Гвидо Перокко (1960, 1967) и другими, предлагая наименование: «Ребенок и две дамы на террасе». Гюнтер Бандманн ("Melancholie und Musik", 1960) в качестве компромисса воспользовался мифологией, утверждая, что картина представляет легенду о Кирке (Цирцее), которая превращала людей в зверей и птиц. Ничего не помогло. Название «Куртизанки» vel «Две куртизанки» уже принялось во всем мире. В словарях, посвященных живописи ("Larousse", "Random House", Михаэль Левей «От Джотто до Сезанна», et cetera), равно как в монографиях и альбомах по венецианскому искусству (exemplum «Слава Венеции» Даниэля Хьюгуэнина и Эриха Лессинга, 1993) – повсюду фигурируют «Куртизанки».

Аналогично дело обстоит и с одинарной «Куртизанкой». Ее называли «Венецианской дамой», и даже святой (Пьянкастелли, 1891), но с тех пор, как Паола делла Перджола, изучая «Куртизанок» назвала ее бл...ю (каталог 1955) – никто уже не называл ее иначе. Честно говоря: а какая разница – скажет женоненавистник vulgo людоедик-антифеминист. Вся эта чушь о приличных бабах, богобоязненных супругах, невинных лилиях etc., яйца выеденного не стоит и такой же и останется до скончания веков – буркнет он. Никакое образование, никакая идеология, никакая религия и власть не в состоянии выиграть в поединке с биологией; это доказывает поражение всех церквей, всех педагогов, всех мужей и папчек, ergo – всех фраеров в мире – фыркнет он же. Приблизительно те же мысли высказывал современник Карпаччо, автор сатиры "La Cortigiana" (1526), великий Пьетро Аретино<sup>6</sup>. У термина "cortigiana" два значения: это и куртизанка, и придворная дама, дворянка.

<sup>6</sup> Пьетро Аретино (1492-1556), итальянский писатель Позднего Возрождения, сатирик, публицист и драматург, ведущий итальянский автор своего времени, благодаря своим сатирам и памфлетам заработавший прозвище «Бич государей, божественный Пьетро Аретино»; некоторыми исследователями считается предтечей и основателем европейской журналистики.



По мнению Аретино, отчизной, раем, в вообще самым подходящим местом для женщины является бордель, поскольку именно там реализуется главное предназначение женщины («*Наиболее подходящим местом для занятий сексом является бордель. Бл..и, коровы и свиноматки проявляют желание, которому можно доверять*», и т.д.). Аретино, сын куртизанки, был экспертом, автором прејскуранта публичных домов Венеции ("**La tariffa delle puttane di Venezia**") и – предвосхищая Китагаву Утамаро<sup>7</sup> и Тулуз-Лотрека – относился к лупанару как к собственному дому (там он и умер), а неустанное «сношение» считал основной целью жизни. Его горячо поддерживал Баттиста Дзатти да Бресция: «*Что плохого в том, что мужчина еб... женщину? Или животные должны иметь больше свободы, чем мы? (...) Впрочем – без этого человечество и не существовало бы*».

При жизни мастера Карпаччо, Anno Domini 1514 (по самым современным предположениям – это год написания «**Куртизанок**»), сенат «*Королевы Адриатики*» решил обложить проституток налогом. А чтобы это сделать, их следовало учесть. Перепись вызвала шок, ибо оказалось, что платным развратом открыто занимается 11 тысяч венецианских девиц (нищенством тогда зарабатывало на жизнь 187 жителей Венеции), в то время как в Риме – «всего» несколько тысяч (согласно римской переписи 1490 года – 6800). Так что «*Серениссима*» и «*Королева Адриатики*» была еще и «*царицей разврата*». Кстати, задолго до того – еще сто пятьдесят лет назад – «*очагом разврата*» называл ее Джованни Бокаччо в «**Декамероне**». Среди этих одиннадцати тысяч рядовые проститутки представляли собой абсолютное большинство, бл..кий плебс, армию платного Купидона; генералитет женщин «*безумных телом*» составляла пара процентов "*femmes d'amour*". Их уже трудно было называть «публичными женщинами» – ими пользовалась не широкая публика, а сословная и имущественная элита.

Средневековье плохо относилось к "*donne di facili costumi*" (женщинам легких нравов), "*puttane*" (проституткам), "*femmes de vie*" (женщинам доступным), "*fillettes de vie*" (девушкам доступным), "*femmes de joie*" (женщинам для развлечений), "*femmes joyeuses*" (веселым женщинам), "*femmes amoureuses*" (женщинам, занимающимся любовью) и т.д.

<sup>7</sup> **Китагава Утамаро** (1753-1806), японский художник, один из крупнейших мастеров японской классической гравюры периода ее расцвета; прославился произведениями, посвященными гейшам квартала Ёсивара (альбом гравюр «**Ежегодник зелёных домов Ёсивара**», 1804).

Проституция несла бремя двойного позора: отвратительного греха и мерзкой болезни, приравняваемой к проказе и гомосексуализму (то есть, к «содомии»). Голоса, будто проституция – это «меньшее зло», ибо она защищает добродетельных дам от похотливых развратников, поначалу были тихими, а проститутки постоянно осуждали и клеймили, наказывали насильственными переселениями, экзекуциями, позорными столбами, конфискациями имущества, переводом публичных домов в гетто и т.д. Только с тем же результатом можно было наказывать разлившуюся реку розгами. Бронислав Геремек<sup>8</sup>: «Новейшая история дает нам множество радикальных примеров борьбы с проституцией, но все они были эффективными лишь тогда, когда сопровождалась физическим уничтожением» (1972). Чуть – физическое уничтожение становилось эффективным средством лишь в отношении убитой женщины, но никогда – в отношении стремления женщин к проституции, то есть: в отношении проституции как таковой. Несколько столетий назад некий итальянский солдафон высшего ранга за один день, словно щенят, утопил 800 проститутки, но либидо общества он никак не подавил. Черт подери всю эту биологию, но «древнейшая профессия» – бессмертна.

Ренессанс обожал Древность и часто брал пример с Античности, о чем я уже вспоминал. В соответствии с этой модой, возвращен был ранг и эксклюзивному разврату, а если бы не Контрреформация, быть может, была бы возвращена (на волне обезумевшего Гуманизма, который «философски», ergo святотатственно скрещивал *sacrum* и *profanum*) культовая проституция, по образцу многочисленных древних культур. Античность имела свою агиографию величайших «дщерей Коринфа»<sup>9</sup>. Менандр, Теренций или Аристофан воспевали их гораздо громче, чем Вийон – уличных девок. Демосфен произнес в храме блестящую речь в честь куртизанки Неаэры; Гарпал (казначей Александра Македонского) почтил гетеру Пифонику двумя статуями: в Афинах и Вавилоне; другая знаменитая гетера, Фрина, тоже имела свою статую; Теодату, куртизанку и модель для художников и скульпторов, разврату учил сам Сократ; Марк Антоний брал повсюду с собой проститутку Цитериду; Фемистокл на своей колеснице возил по Афинам четырех блудниц; Демо, Таис, Претия, равно как и их коллеги по профессии, муштровали великих монархов древнего мира; победу при Саламине греки приписывали молитвам куртизанок; Солон возвел храм Артемиды за деньги, полученные из публичных домов, и т. д. и т. п.

Я уже приводил статистические данные эпохи Возрождения, давайте теперь поглядим на статистику античную. В Коринфе, когда там насчитывалось 600 тысяч жителей, «работало» 20 тысяч проститутки. Многие из этих «трудолюбивых» женщин было бл... при храме, визит же к такой храмовой девице рассматривался, *par excellence*, в качестве... религиозного акта. Только христианство искоренило подобный способ почитания божества. Христианство – но не Христос. Иисус относился к продажным женщинам очень снисходительно, первым евангельским примером чего может служить анонимная блудница, а вторым – Мария Магдалина, которая затем сделалась святой (другой благочестивой гордостью Церкви является Мария Египетская, которая 49 годами отшельничества каялась за 17 лет профессионального «разнузданного разврата»). Но уже у учеников Христа сердца были не столь терпимыми к блудницам и их клиентам; святой Павел, который *explicité* называл Марию Магдалину "*porne*" (публичная женщина, гулящая<sup>10</sup>), жестоко клеймил профессию бл...й, заявляя, что нельзя стать христианином, если пользуешься подобного рода услугами. Павел, кстати, недоверчиво относился ко всем представительницам женского

<sup>8</sup> Бронислав Геремек (1932-2008), польский политик и историк; специалист по истории средних веков.

<sup>9</sup> Термин «дщери (дочери) Коринфа» означающий «торгующая собой женщина», часто используемый в польско-язычной литературе, очевидно связан со специфической репутацией античного Коринфа, который был примечателен главным храмом Афродиты. При храме состояло более тысячи проститутки (жриц). Они обслуживали богатых торговцев и влиятельных государственных лиц в городе или путешествуя с ними за его пределы.

<sup>10</sup> Древнегреческие проститутки были разделены на несколько категорий. На самом дне лестницы находились порнаи (блудницы). Как следует из этимологии (слово *πέρνει* означает «продать») к ним относились рабыни, принадлежащие сутенерам, которые получили часть доходов.

пола, так что феминистки именно от него ведут начало мизогинии, утверждающей будто бы любая баба является биологически обусловленной (детерминированной) проституткой, различны только масштабы этой склонности – от 10 до 100% (100% – это открытое и профессиональное занятие проституцией).

Во всей христианской системе Европы проституция была чудовищным бедствием, которое совершенно невозможно было победить. Проституцию пытались искоренить раз и навсегда многие известные монархи (Валентиниан, Людовик Святой, Филипп IV), только каждому из них приходилось аннулировать свои же рестрикционные декреты, возвращаясь древнеримской практике регламентации платного блуда. Столь же безрезультатными оказывались анафемы, которым предавал проституцию Ватикан. К тому же, для регламентированной проституции было найдено алиби – им была теория «меньшего зла», согласно словам Птолемея из Лукки: «*Публичная женщина для общества является тем же, что и сток на корабле или сортир во дворце. Убери сортир – и загадишь весь дворец*». Птолемей (современник святого Фомы Аквинского) приписал эти слова святому Августину, что окончательно сделало святого Августина покровителем легальной проституции (с тех пор всякий священник признавал святого Августина в качестве герольда «меньшего зла»), только было это недоразумением или просто – злоупотреблением. Дело в том, что Августин провозглашал тезис о том, что проституция и сводничество отвратительны, но необходимы для регулирования, выхода диких сексуальных порывов, вот только сделал это еще до своего обращения в христианство, то есть – он говорил это как язычник. Будучи христианином, подобные выводы он уже не делал, тем не менее, из него сделали святого покровителя бизнеса на проституции.

До самого конца XIX века теория «меньшего зла» была настолько общепринятой, что Шарль Шовен, автор исследования «**Христиане и проституция**» (1983), изучая труды различных моралистов, нашел лишь одного автора – святого Альфонса Лигуори (неаполитанский теолог XVIII века), который её критиковал. По словам Лигуори, признание и терпимость к проституции приносит больше вреда, чем пользы. В 1948 году папа Пий XII высказал идентичное мнение, а через несколько лет II Ватиканский собор осудил проституцию как «*оскорбление человеческого достоинства*» – уже безоговорочно.

Свой «золотой век» проституция переживала много раз, но литературными (мифологическими) эпосами отметилась только трижды. Странное дело, среди этих эпосов доходившее до оргий развратное Рококо не фигурирует. Почему? Похоже, весьма удачным является пояснение эксперта по Рококо, Джакомо Казановы: «*В наши счастливые времена продажные девушки совершенно не нужны, раз мы находим столько уступчивости у приличных женщин*». Но это, что ни говорите, экспертиза надвременная, касающаяся всех эпох, следовательно, должны были быть какие-то иные причины, мне не известные, укравшие у Рококо его легенду борделя, в связи с чем подобными легендами отмечены всего лишь три исторических периода. Первый – Античность. Третий – Париже Второй империи и "*fin de siècle*" (вторая половина XIX века), когда управлявшие министрами кокотки получили литературные памятники от Александра Дюма-сына, Оноре Бальзака и Эмиля Золя, а эксклюзивные "*maisons de tolerance*" (свободные дома) предлагали богатым клиентам массу изысканных деликатесов для занятий и наблюдений (насилование девочек-школьниц или монашек, лесбийские извращения, секс групповой, машинный и садистский; зоофилия при участии немецких догов и ньюфаундлендов, и т.д.). Эпос же средний – это апогей Ренессанса.

Эпос этот никак не касался "*filles publique*" (обычных девок), а только лишь элитных метресс, которых во времена античности называли гетерами, а во второй половине XIX века – "*grandes horizontales*" (великими лежащими), "*mangeuses d'hommes*" (людоедками, пожирательницами мужчин), или сокращенно – "*cocottes*" (кокотками). В эпоху Возрождения их называли "*cortegiane*". Звезды этой элиты потаскух носили гордое наименование "*meretrix honesta*" (честная или знатная бл...), составляя аристократию своей профессии. Во времена Карпаччо (первая половина XVI века) знаменитые европейские куртизанки (Фьямметта, Империя, Изабелла де Луна, Катарина ди сан Целсо, Тулия Арагонская и другие) блистали среди родовитой аристократии, питаясь за княжескими

столами. Поэт, новеллист и хроникер, Джамбаттиста Чинцио Джиральди клеймил пером «лицемерие и сатанинские порывы» тех дам, но иные перья прославляли их образованность и таланты. Империя – была просто эрудиткой; испанка да Луна писала сатиры, Кася ди Сан Целсо замечательно играла на музыкальных инструментах, пела и декламиривала. Чуть позже (вторая половина XVI века) звездой «*города дождей*» трудилась поэтесса Вероника Франко (у нее, между прочим, отдыхал король Генрих III Валуа), хотя в тогдашнем перечне венецианских шикарных проституток ("**Catalogo delle principali et piu honorate cortigiane di Venetia**") она имела всего лишь 204-й номер. Символом общественного статуса куртизанок является факт, что вплоть до 1548 года представительница цеха проституток заседала во время церемоний и различных итальянских праздников на почетной трибуне, вместе со светскими сановниками и епископами – в качестве единственной женщины в этой компании! Тридентский собор ликвидировал подобную честь железной рукой.

Венеция Карпаччо не отличалась от остальной Италии – над лагуной «*дамы горизонтальной профессии*» из элитарного полусвета играли равную, а то и большую общественную роль, чем женщины замужние или невинные девы. Кстати, эти делали все возможное, чтобы догнать первых в сфере развязности и разврата. Потому-то спор, изобразил Карпаччо дам из салонов или, скорее всего, дам из публичного дома, является беспредметным. Гораздо более любопытной была бы дискуссия относительно их возраста – вот сколько им лет? Женщин необходимо писать молодыми. Тем более – проституток. Итальянцы эпохи Возрождения считали, будто бы гениальность древнегреческого «*бога живописи*» Апеллеса, заключалась не только в том, что он умел показать кистью, насколько чудесно женское тело, но и в том, что грек превратил куртизанку в богиню, в Афродиту Анадиомену. По следу Апеллеса пошел Сандро Боттичелли, а вслед за Сандро и Апеллесом – множество их коллег. Но не Карпаччо, который представил двух дам, уже несколько увядших. Потому название его картины "**Due giovani maliarde**" (**Две развратные молодки**) из старинного путеводителя (1852) отдает слепотой авторов книжки. Проституцией заниматься можно и без ограничения возраста (в Генуе А.Д. 1993 старейшей работающей проституткой оказалась 82-летняя Паолина), но живописать следует только привлекательных бл...ей.

А привлекательность – это лотерея. Одни дамы теряют привлекательность после сорока, другие – после шестидесяти, рекордсменки – еще позднее. А знает ли кто-нибудь, сколько лет было Фрине, когда Апеллес своим искусством пожертвовал ее тело богине любви? Фрина была самой знаменитой гетерой античности (IV век до нашей эры). Родилась она под именем Мнесарета и выросла неопишимо прекрасной. За ней закрепились два прозвища: Фрина (жаба – поскольку ее кожа имела оттенок слоновой кости, точно такой же, как на животе у жабы) и Решето (потому что она, словно сито, задерживала все то золото, которым осыпали ее мужчины). Во время празднеств и пиров в честь "*Потрясателя Земли*", Посейдона, женщина вошла в море абсолютно нагой, что настолько восхитило Апеллеса, что в легендарной фреске он представил ее в виде Афродиты Анадиомены<sup>11</sup>. Пракситель своим резцом представил ее в виде Афродиты Книдской. Ее обожатели поставили ей золотую статую в святилище Дельф. Древний мир преклонил перед ней колени. Красоту (не имеющую конкуренции) и сексуальную активность Фрина сохранила «*вплоть до поздних лет*». Так что Апеллес мог изображать ее, когда та была дамой «*в годах*», со свидетельством о рождении в давние годы, но с молодым телом. Чего никак нельзя сказать о моделях мастера Витторе Карпаччо.

Они увяли весьма заметно, поскольку печаль и физическая пустота очень старят людей. Чтение монографий, посвященных жизни в публичных домах, или же воспоминаний

<sup>11</sup> Гетера отличалась непривычной стыдливостью, и обнаженной её увидеть было практически невозможно: общественные бани она не посещала, одевалась в плотные, а не прозрачные одежды, прикрывала волосы, прятала запястья, да и мужчин наедине предпочитала принимать в темноте. Только дважды в год, на Элевсинские и Посейдоновы мистерии она вставала в портике храма обнаженной, и, распустив волосы, шла через толпу в море, чтобы воздать почести богам. Как рассказывают антики, именно эта сцена вдохновила Апеллеса на образ Афродиты, рождающейся из пены, и он написал с Фрины свою знаменитую картину «**Афродита Анадиомена**».



Анри де Тулуз-Лотрек  
«В салоне на улице  
Мулен»  
(1894, холст, масло;  
111,5x132,5  
Музей Тулуз-Лотрека,  
Альби, Франция)

обитательниц *"maisons closes"* дает образ чудовищной скуки, убийственной рутины, болезненного одиночества *"femmes d'amour"*. Об этой пустоте и об этой печали Гюстав Флобер писал своей приятельнице, Луизе Колет: *«Я обожаю проституцию такой, какова она есть, а так же за то, что она вообще имеется. Весь этот заряд желания и горечи, телесного безумия и звона золота, вся эта человеческая пустота и пронзительная печаль – один вид вызывает головокружение!»* (1853).

Две *"damigelle"*<sup>12</sup> Карпаччо сидят, словно окаменев, глядя слепыми глазами внутрь себя – быть может, они уже думают о Боге? А точнее: о Марии Магдалине, бывшей коллеге по профессии, которая сделалась святой? Рихард Мютер<sup>13</sup>: *«Карпаччо из великолепных зданий, голов и костюмов выстраивал роскошные новеллы (...) Он был поэтом, овевающим реальность прелестью сказок (...). Даже его две куртизанки, это блудницы с чистыми душами, поскольку он придал им вид святости»* (1888-1902). Что ж, святость является старческой привилегией ангелов, падших смолоду. Практически каждая проститутка любит Господа, и практически каждая становится ханжой к старости. Явление это настолько общеизвестное и настолько часто описанное, что на него жалко слов. Впрочем, все верующие женщины обладают большой свободой в половой жизни, благодаря религиозной жизни: они идут в церковь, оставляют там свои грехи и выходят, чтобы заработать на следующее посещение той же церкви. Когда стареют – ныряют в убежище крайнего религиозного посвящения, очень часто – монастырского. Массовая набожность отставных проституток привела к созданию для них прибежищ для восстановления добродетели и чести (первым был парижский монастырь Filles-Dieu, то есть Дев Божьих, основанный в начале XIII века для кающихся *"filles de joie"*).

Карпаччо должен был из первых рук знать хандру использованных женщин, поскольку писал ее точно так же, как через сотни лет после него писал ее знаток жизни публичных домов Анри Тулуз-Лотрек. Быть может, Витторе заходил в тот же самый венецианский бордель, которым управляли сестры Аретино, и в котором пьяный мессир Аретино отдал Богу душу, неудачно упав со стула. Быть может, Витторе разделял мнение Аретино, будто бы женская сексуальность находит идеальный выход в прибежище разврата.

<sup>12</sup> Барышни (ит.)

<sup>13</sup> Рихард Мютер (1860–1909), немецкий критик и историк искусства.



Пабло Пикассо «Авиньонские девицы»  
(1907, холст, масло; 243,9x233,7  
Музей современного искусства,  
Нью-Йорк, США)

И быть может, как и Тулуз-Лотрек (частый обитатель парижского публичного дома мадам Сюзанны на рю дес Мулен), Витторе знал, что и дамы, и куртизанки одинаково строго соблюдают манеры. Когда обительницы Салона мадам Сюзанны начинали вести себя слишком свободно, бордель-мама незамедлительно призывала их к порядку: «*Вы что, забываете где находитесь?!..*»

Однако, осознание глубины *spleen'a* престарелых "whores" было важнее. Молодых (веселых, танцующих, шалящих) или же старых (переутомленных, взбешенных, отвратительных) живописали многие. Среди прочих: Константен Гис<sup>14</sup>, Эдгар Дега, Фелисьен Ропс<sup>15</sup>, Обри Бердслей, Жорж Руо<sup>16</sup> и Пабло Пикассо. Но только Карпаччо и Тулуз-Лотреку удалось ухватить кистью то состояние духа дряхлеющей путаны, которое столь трудно передать словом. Я бы назвал его тупой меланхолией. Это совсем не женский «счет совести». Это – мгновение женской фаталистической депрессии. Тот самый миг, когда экзистенциальная проза стучит в головку: тук-тук! Давным-давно ободраны перья и выпотрошены кишки с давних мечтаний и иллюзий, а вертел судьбы безжалостно пронзает тело от влагилица до самой прически. Где-то слышно издевательское хихиканье дьявола. И что он так высмеивает, искуситель-подонок? А он, дорогие дамы, высмеивает погубленную свободу.

Когда-то проституток именовали «женщинами легких или свободных нравов» (этот термин можно найти хотя бы в «Ревнивом эстремадурце» Сервантеса). Сегодня – после длительных боев – все женщины цивилизованного мира выбороли для себя феминистическую бытовую свободу или же – свободу нравов. Ее триумфальную эмблему написал Пабло Пикассо, показав нам авиньонских проституток ("Les demoiselles d'Avignon") сто лет назад. Эмблему финальной фазы – осенние листья эротического рая – Карпаччо написал пол-тысячи лет назад...

Этот свисающий словно кишка белый платок в бессильной руке – символ "*bonus amor*", которую так и не удалось догнать (а может – удержать)...



<sup>14</sup> **Константен Гис** (1802-1892), французский художник. Острый наблюдатель нравов Второй империи, Гис стал объектом анализа Бодлера в его ключевом эссе «Художник современной жизни» (1863), где поэт развил свое понимание современности. Гису посвящено стихотворение Бодлера «Парижский сон».

<sup>15</sup> **Фелисьен Ропс** (1833-1898), бельгийский художник-символист.

<sup>16</sup> **Жорж Руо** (1871-1958), французский живописец и график, один из основателей фовизма.