

ГЛАВА

59

ГЛАВА

**«Я Рококо
воздвиг!»**

Жан-Антуан Ватто

1684 – 1721

"*Exegi monumentum!*" – восклицал Гораций¹. Ватто мог бы воскликнуть, с мыслью о живописи Рококо: «Я Рококо воздвиг!». И он имел бы на это полное право. Ведь очень редко случается, чтобы творчество одного художника инициировало и определило целую эстетическую формацию – чтобы оно создало и колыбель, и фундамент, и хребет нового стиля. Ватто, говоря попросту, изобрел живопись в стиле Рококо, во всей сложности этого вида живописи.

Название Рококо появилось от гребенчатой, полосатой раковины, названной "*rocaille*" (рокайль). Интерьерное Рококо – украшательство интерьеров в духе Рококо (так называемых «*внутренних фасадов*»), в котором было полно, среди прочего, супрапортов (живописи на участках стены над дверями) – начинается уже в конце XVII столетия. Энциклопедически мы датируем данный стиль 1705 – 1770/1780 годами, хотя конечную дату можно сдвинуть до 1800-х, благодаря Фрагонару, Тьеполо-младшему, оперным интерьерам и саксонскому Рококо (Германия сходила с ума от Рококо) и мейсенским фарфоровым безделушкам.

Точно так же, как и Маньеризм достаточно поздно выделили из Ренессанса – так и Рококо довольно поздно перестали принимать за всего лишь декадентскую фазу Барокко. Рококо было формой придворной культуры (и частично – городской), которая свергла с трона героическую помпезность стиля Людовика XIV, а в эстетических категориях оно позволяет выделять себя не только не слишком точной терминологией «*капризность*», «*изысканность*», «*чувственность*», «*идиличность*» или «*сентиментальность*», но и более точно – хотя бы, посредством цвета.

Различие между хроматикой Барокко и Рококо очень резкая. Барокко работало с ограниченной, горячей палитрой пигментов (очень часто, полнотональной) и с широкой шкалой валёров (от яркой белизны до коричневых теней), не избегая тенебризации; а Рококо – совершенно наоборот: оно отказалось от сильных теней и контрастов (тенебризация была исключена²), применяя зато небывало богатый набор красок. Красок легких, пастельных, ярких, что якобы вынудил сделать прекрасный пол, беспрерывно в то время портретируемый и считающий (очень верно), что темные цвета и сильные контрасты старят, делают мрачным, и вообще не к лицу *tout court*. Эта «*феминизация колористики*» создаст широчайшую гамму полутонов и четвертьтонов, ранее никогда не использовавшихся, использовавшихся крайне редко (некоторые из них встречались в Маньеризме), либо же совершенно случайно появлявшихся у некоторых более ранних мастеров, а теперь превратившихся в азбуку живописцев Рококо. Жемчужные, кремовые, карминовые, ярко-лимонные, лиловые, оливковые, соломенные, табачные, голубиные, телесные, песочные, пепельные, бледно-розовые, голубоватые, посеребренные и т.д. – все они породили палитру очень деликатную, отстраненную, ни в коем случае не агрессивную, редко допускавшую использование полных тонов, и в конце концов – просто холодную. Все это осветление, охлаждение, приглушение, серебрение, матовость колористики, все те слабенькие и болезненно-туманные краски получали, напихивая побольше белого в пигментные смеси. А изобрел такую забаву с пигментами мастер Ватто.

Антуан Ватто является еще и отцом главных мотивов тематики живописного Рококо, то есть фабул, являющихся (по крайней мере, отчасти) зеркалом стиля жизни высших сфер –

¹ **Exegi monumentum** (с лат. — «Я воздвиг памятник») — ода Горация, заключительная в третьей книге «Од». Это стихотворение дало начало новому поэтическому жанру — «памятнику», в котором автор, зачастую взяв за основу композицию оды Горация и её первую строчку, говорит о своих заслугах перед поэзией, о своих нововведениях, которые должны сохраниться в памяти потомков, обессмертив его имя.

² Исключена формально; практически она все же появлялась. Примером тенебризации в Рококо может быть сцена кисти Ватто «**Любовь в итальянском театре**» (~1718, Берлинская картинная галерея) – одно из исключений, подтверждающих правило – примечание автора.



Жан-Антуан Ватто «Кокетки» vel «Актёры французской комедии», фрагмент
(1711/1717, дерево, масло)

Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, Россия)

тогдашнего *"high-life'a"*, *"jet-set'a"* или по-французски *"monde'a"*. Тот стиль был психо-биологической реакцией французских элит на последние годы правления короля Людовика XIV, который в старости сделался набожным ханжой. Жесткий корсет суровой этики и столь же сурового этикета *"fin de siècle"* Людовика, того декаданса, который издевательски называли «ханжеским абсолютизмом», сразу же после смерти «Короля-Солнца» был заменен буйной, гедонистической и развратной светской жизнью, ведущую роль в которой играли театр (см. выше³), опера, музыка, всякого рода празднества, карнавалы, маскарады, балы, пикники, концерты и эротические оргии. Французское высшее общество развлеклось до последнего, просто без головы, как будто придерживаясь правила: *"Après nous la délugе"* («После нас хоть потоп»), словно бы чувствуя, что следует спешить, потому что очень скоро ножи гильотин начнут, словно на конвейере, снимать тысячи знатных голов. Рококо (для французов: стиль Регентства и стиль Людовика XV) отражало и заводило тот карнавал безделья, являясь проявлением изысканной салонно-аристократической эстетики, а тому, что французская живописная культура того времени не стала исключительно её слугой, мы обязаны гениальной кисти Шардена.

Кисть мастера Ватто была столь же гениальной, хотя его занимали совершенно иные мотивы. Фундаментальными темами для него (а следовательно – и для всей живописи Рококо) являются:

1. *"FÊTE GALANTE"* («Изысканная, элегантная забава») – пикник «знатной» компании.

"Fêtes galantes" (альтернативные названия: *"réunions galantes"*, *"repas galantes"*, *"collations galantes"*, *"conversations galantes"*, *"assamblées galantes"* etc.) были встречами «общества», которые проходили на пленере (парк, сад, луг, лес etc.), принимавшими самые различные формы, от легкой беседы или танцулек вплоть до гастрономической или сексуальной оргии. У художников все они принимали форму жанровых сценок. По следам Ватто шли Ланкре, Патер, де Труа, Квиллар, Фрагонар, Буше и другие. Большая часть из них эксплуатировала еще один мотив:

³ На Западе эту картины называют «Кокетки...» или «Возвращение с бала», но россияне упорно настаивают на том, что здесь представлены актеры Comédie-Française – примечание автора.

Жан-Антуан Ватто
«Елисейские поля», фрагмент
(~1717, холст, масло
Собрание Уоллеса,
Лондон, Великобритания)



2. "FÊTE CHAMPÊTRE" («Деревенская, сельская, крестьянская, буколистическая забава») – пикник переодетой «знатной» компании.

"Fêtes champêtres" (альтернативные названия: "fêtes pastorales", "fêtes paysannes", "assamblées paysannes", "bals champêtres", "reunions champêtres") тоже проходили "en plein air" (на свежем воздухе) и тоже имели характер более или менее динамичного "déjeneur sur l'herbe" (малого завтрака на траве), единственным же различием с "fêtes galantes" были «крестьянские» одежды знатных участников и деревенский же "entourage". Болезнью Рокко была сентиментальная идилличность (анонс более позднего культа «лона природы»), что нашло весьма сильное отражение в литературе (героями элегий, од, поэм стали овечки или другая скотина, крестьяне и пастушья челядь); в театре (слезы проливались при звуках свирели или при виде небольшого сценического стада, зато античных героев и богинь презирали); в живописи (пасторальные жанровые сцены) и в уикэндно-развлекательной жизни «общества». Козочек поливали духами, баранов украшали золотыми ленточками, привязывали бантики телятам, встречи проводились в «деревенских хижинах» из необработанного дерева, снаружи крытых соломой, а изнутри – гобеленами, мебелью красного дерева и саксонским фарфором, всего стоимостью на несколько несчастных миллионов. Благородные господа переодевались в пастухов или земледельцев, дамы – в пастушек, а слуги – в нимф, фавнов или банальных селян. Ватто и его эпигоны увековечивали этот цирк своими кистями.

Жан-Антуан Ватто «Пастушки»
(1717/19, холст, масло; 56x81
Замок Шарлоттенбург, Берлин, Германия)





Жан-Антуан Ватто «Итальянские комедианты»

(1719/1720, холст, масло; 63,8х76,2

Национальная галерея искусств, Вашингтон, США)

Коллекция Самуэля Г. Кресса

3. *"FÊTE VÉNITIENNE"* («Венецианская забава») – бал или «гуляние» (*"impreza"* на новоязе) в венецианских костюмах.

У Ватто под этим названием изображается «высшее общество», переодетое по венецианской моде, а итальянское Рококо со всей страстью и мастерством представляло посредством кистей свою ежегодную «забаву номер один», легендарное мероприятие – Венецианский карнавал масок. Когда-то самый знаменитый карнавал на земле, сегодня он свергнут с трона карнавалом в Рио-де-Жанейро.

4. *TEATP* – в особенной степени – Comédie Française и Comédie Italienne (парижская сцена итальянской *"commedia dell'arte"*).

С миром оперы и театра, равно как и с актерской средой, молодого Ватто познакомил его третий учитель (1704–1708), Клод Жилле, художник театральных кулис, актерских костюмов и театральных декораций. Для Ватто это была «любовь с первого взгляда», что доказывает все его наследие. До самого конца жизни многократно и самыми различными способами он представляет богатый театральный мир своего времени, Комедию французскую и Комедию итальянскую, базирующуюся на традициях *"commedia dell'arte"*. Можно даже сказать, что *"commedia dell'arte"* сейчас в наших глазах была бы только половиной или четвертью самой себя, а может быть, мы вообще бы ее визуально не представляли – если бы не *"maitre"* Ватто. И только в одном случае к нему предъявляют претензии (со стороны церковных кругов) – что «Комедиантами» (см. выше) он святотатственно перефразирует библейское *"Ecce homo!"* («Се человек!»), слова, которыми Пилат представил толпе Иисуса из Назарета.

Никола Ланкре
«Клетка для птиц»
(~1735, холст, масло; 44х48
Старая пинаотека,
Мюнхен, Германия)



5. МУЗЫКА – музицирование для собственного удовольствия.

Как писал Пьер Шану в своей монографии, посвященной европейской культуре XVIII столетия: *«Музыка властвует над всем восемнадцатым веком»*. Действительно, это столетие подарило нам музыку Баха, Генделя, Гайдна и Моцарта. Но перед тем оно подарило нам наполненные музицированием доски и холсты Ватто.

Все пиршества, собранные ради развлечения или отдыха, что выходили из-под кисти Ватто, были неразрывно связаны с музыкой, поскольку такого типа забавы в обязательном порядке требуют аккомпанемента. Потому-то фабульные сценки Ватто, наполненные музыкантами и музыкальными инструментами, весьма часто называли *"concerts champêtres"* или *"concerts galantes"*. Хотя, помимо музыкантов-любителей и полу-любителей (чего-то бренчащих аристократов) там хватает и музыкантов-профессионалов – мы, скорее, слышим музицирование, а не концертное музицирование. Но слышим его практически непрерывно. Никогда ранее в живописи белого человека музыка не была столь заметной героиней сюжета. Ватто, кажется, бросает вызов **«Музыкальному Аду»** Босха⁴, изображая до надоедливости музыкальный рай, музыкальную Аркадию, озвученную каскадами мелодичных звуков. Снова это оппозиция Аркадии Лоррена, которая была наполнена тишиной. Аркадия Ватто перенасыщена партитурными нотками, что порхают вокруг париков щёголей и модных куколок, словно ангелочки-путти над головами его экскурсантов, топчущих землю любви на Кифере.

Жан-Антуан Ватто
«Гамма любви»
(1717/1719, холст, масло; 51х60
Национальная галерея,
Лондон, Великобритания)



⁴ «Музыкальным Адом» называют правую створку триптиха «Сад земных наслаждений» (Прадо), из-за изображений музыкальных инструментов, представленных там самым странным образом.



Жан-Антуан Ватто
«Равнодушный»
 (~1717, холст, масло; 25,5х19
 Лувр,
 Париж, Франция)



Антуан Пэн
«Танцовщица Барбара Кампанини по прозвищу Барбарина»
 (~1745, холст, масло; 221х140
 Замок Шарлоттенбург, Берлин, Германия)

6. **ТАНЕЦ** – танцы, как профессиональные, так и бальные.

Рококо, будучи *«танцевальной жизнью»* высших классов, танец любило. Именно потому на это время пришлось решающее развитие хореографии (балетной техники), а сам балет стал в чем-то даже превосходить оперу (была изобретена *«балетная опера»*, где танец часто не имел никакой связи с сюжетом, но доминировал над всем представлением). Была учреждена Королевская Академия танца, что придало танцам достоинства; множились портреты знаменитых танцовщиц кисти знаменитых мастеров: **«Барбарина»** (см. выше) и **«Кочуа»** Пэна, **«Камарго»** Ланкре и др. Модели мастера Ватто неустанно танцуют на своих пикниках – соло (**«Равнодушный»** – см. выше), парами или хороводами, образуя погруженный в танец мир живописного Рококо (*"dances galantes"*, *"dances champêtres"*, *"dances pastorales"* и т.д.).

7. **ЭРОТИЗМ** – от мягкого (деликатный флирт) вплоть до анатомического "рукоприкладства" и т.д.

Нервом Рококо была фривольность, ибо главной героиней Рококо была женственность. В различных видах изобразительных искусств это вызвало моду на пленэрные и будуарные любовные сцены, весьма часто – очень чувственные, не избегающие даже непристойностей или, что уж там скрывать, порнографии. Последней среди всех художников наиболее охотно занимался Фрагонар; Буше тоже отличался дерзостью; а вот основатель течения, Ватто – человек робкий, сторонящийся компании и света, болезненный интроверт – скорее всего, любил более изощренные формы эротизма, с удовольствием изображая флирт или так называемую вступительную игру. Что вовсе не означает, что за порнографию или полу-порнографию никогда не брался, но насколько отважно брался, судить трудно, потому что перед самой смертью он приказал сжечь свои наиболее смелые эротические холсты, и воля его, к сожалению, была исполнена. Осталось совсем немного прелестной мифологической обнаженки, порожденной кистью мастера, плюс немногочи-



Жан-Антуан Ватто
«Юпитер и Антиопа» vel «Сатир и нимфа»
 (~1715, холст, масло; 73,5x107,5
 Лувр, Париж, Франция)



Жан-Антуан Ватто
«Обезоруженный Амур»
 (~1715, холст, масло; 47x38
 Музей Конде, Шантильи, Франция)

сленные непристойности, которые покинули его мастерскую ранее, а сейчас скрываются в частных коллекциях – в моей коллекции имеется такой «ватто», непристойно открывающий гениталии писающей дамы (см. след. стр.), но, несмотря на заключение пары экспертов, я не уверен, собственноручная это работа мастера или (что более вероятно) «круга Ватто».

Представленный выше перечень основных мотивов живописи эпохи Рококо можно без особого для него вреда сократить до первых двух пунктов, и даже всего лишь до первого, ведь "*fêtes champêtres*" – это всего лишь сценографически-костюмная мутация "*fêtes galantes*". Эти элитные пикники сочетают в себе и театр, и танец, и музыку, и эротику – то есть, они содержат все то, чем жило Рококо. Благодаря этим элементам, Ватто был членом Академии. Несмотря на все старания, Римской стипендии от Академии он не получил, но уже A.D. 1712 стал членом-кандидатом, а через пять лет – действительным членом Académie Royal de Peinture et du Sculpture. В качестве (а как же еще!) "*maitre des fêtes champêtres*" –



Жан-Антуан Ватто (?)
«На лоне природы» vel **«Писающая дама»**
 (1715/1720, холст, наклеенный на дерево, масло;
 23,8x27
 Собрание В. Лысяка, Варшава, Польша)

мастера светских тусовок на травке, которыми почти грубо, и уж наверняка неожиданно он вторгся в застывший мир живописной помпезности *«ханжеского»* (героического, патриотического, пустого etc.) *абсолютизма»*.

В соответствии с различными теориями – Ватто, создавая живописную разновидность *"fêtes champêtres"*, был хроникером или мечтателем, или драматургом, либо же всем названным

выше одновременно, а это означает, что все изображаемые им празднества были:

А. СВЕТСКОЙ ХРОНИКОЙ тогдашнего французского (в основном – парижского) *«света»*, художественным репортажем гедонистического способа жизни общества эпохи Рококо.

Б. ОНИРИЧНЫМ МЕЧТАНИЕМ – квази-сонным видением больного, желчного отшельника, представляемым в соответствии с рецептом, который впоследствии Руссо выразит фразой: *«Лишь фантазия дарит счастье»*.

В. ТЕАТРАЛЬНОЙ ИДИЛЛИЕЙ – своеобразным сценическим паноптикумом, на первый взгляд, идиллическим, словно знаменитая картина Джорджоне (см. стр. 121), но по сути своей, пропитанной иронией, горькой задумчивостью и черной мыслью Экклезиаста: *«Все – суета сует»*.

Давайте каждый пункт рассмотрим по отдельности:

Светской хроникой? Несомненно; вопрос лишь в том: почему именно провинциал Ватто стал первым фотографом парижского света эпохи Регентства? Рихард Мютер удивлялся: *«Каким же чудом этот фламандский батрак, привыкший лишь к ярму тяжелой бедности, стал живописцем красоты французского света?»* (1900). Задавались этим вопросом и другие. Ответ не кажется трудным. Для живописцев-французов, в особенности, для столичных художников, стиль жизни французской элиты был настолько обыденным, что на него просто не обращали внимания, а для фламандца (Валансьен стал французским городом всего лишь за пару лет до рождения там Ватто), который прибыл из далекой провинции на берега Сены, это был восхитительный, шокирующий, вдохновенный, достойный документирования кистью спектакль. В Валансьене кочевали или проживали солдаты, фокусники, торговцы, бродячие цирюльники, крысоловы и дурно одетые мещанки, в то время как в Париже юноша увидел изысканных маркизов и их шикарных *«подстилок»*, элегантность и утонченность которых вызывали восхищение и зависть, равно как и желание увековечить их с помощью красок.

Для человека, знавшего до сих пор лишь деревенские пляски (существует одна юношеская картина Ватто с крестьянским танцем, написанная в стиле фламандских жанровых сценок – Валансьен, Музей изящных искусств) – вид салонных танцев должен был стать колдовским, очаровывающим и манящим зрелищем. Либо же вид этих дамочек, столь отличающихся от крестьянок и провинциальных мещаночек, точно так же, как отличается кобыла арабских кровей от першерона. А эти сказочные одежды! Он писал их кистью не только хроникера, но и любовника – рисуя шикарные одежды, он зарабатывал себе на жизнь. Хаксли, анализируя суть героев Ватто, подтвердит, что *«она находит выражение не в показываемом действии, не в жестах и лицах, а в фактуре их одежд, в беспорядке бесчисленных шелковых складочек и морщинок, с постоянным взаимопроникновением тонов и неопределенными цветами красок»* (1954). Поиски абсолюта в платье из тафты, в пелерине из фланели, в шелковых перчатках, мы видим у многих масте-

Жан-Антуан Ватто
«Наслаждение бала», фрагмент

ров – между прочим, у Тициана, Веронезе, Бронзино, Рубенса, ван Дейка, Буше, Гейнсборо или Энгра – и одежда персонажей мастера Ватто выходит в этом смысле на первый план. Потому враги гения, критики, презирующие его творчество (а таковые были среди деятелей Просвещения, среди Неоклассицистков и даже среди Романтиков) – называли его живопись *«искусством портного»*.

Теперь рассмотрим второй пункт. Ониризм? Наверняка. Больные, одинокие, несостоявшиеся и несчастные люди – видят сны наяву, ища в мечтаниях лекарство. Сам Ватто был человеком болезненным, некрасивым, калекой, хроническим чахоточником (туберкулез и убил его, когда художнику не исполнилось и 37 лет), он страдал от желудочных болей, а ближних травил как тараканов. Жерсен дает такую ему характеристику: *«он отличался беспокойным, изменчивым нравом, но твердой волей; ...был нетерпелив, застенчив, в обращении холоден и неловок, с незнакомыми вел себя скромно и сдержанно, был хорошим, но трудным другом, мизантропом, даже придирчивым и язвительным критиком, постоянно не был доволен ни собою, ни окружающими и нелегко прощал людям их слабости. Он любил читать, это было его единственное развлечение, которое он позволял себе на досуге; не получив хорошего образования, он недурно судил о литературе... (...) постоянное усердие в работе, слабость здоровья и жестокие страдания, которыми была полна его жизнь, портили его характер и способствовали развитию тех недостатков, которые ощущались в нём, когда он ещё бывал в обществе»* (1744).



Так что же еще мог делать болезненный мизантроп, как не успокаивать собственную боль мечтаниями? Вот он и успокаивал их кистью, реализуя на холстах и досках идиллическую утопию. И в соответствии с такой теорией: его празднества были более, чем светской хроникой высших классов – поэтическим видением беззаботного мира, где нет никаких мук (кроме любовных), никаких несчастий, куда голод, нищета и тяжкий труд просто не имеют доступа. Они представляли собой мираж бесконечных забав, балов и пикников – роскошного, гедонистического *perpetuum mobile*.

И, наконец, пункт третий – гипотеза театральности *"fêtes galantes"* мастера Ватто. Витторио Сгарби: *«Ватто превзошел даже Веронезе в полноте представления театра в качестве идеального эквивалента жизни!»* (1984). Театральный эквивалент жизни, желая быть полным, должен был стать не одной только веселой сценической игрой, представляемой ради развлечения, но и противоположностью экзистенциального наслаждения. И именно такой мы и видим ее у Ватто!

Все, кто изображаемые мастером Ватто *"fêtes"* считают синонимами безоблачной идиллии и ничем более, совершают ошибку, точно так же, как и те, кто не способен отличить его произведений от Патера или Ланкре. Между Ватто и Патером с Ланкре различие такого же плана, как между Вермеером и де Хохом и Стеном: содержание идентично, но различна техника. Причем в произведениях Ватто с Вермеером имеется еще и *«второе дно»*, гораздо более важное, чем сценография и фабульные анекдотики. В пикниках эпохи Рокко кисти Ватто, на первый взгляд блаженных и безоглядно счастливых – *«вторым дном»* является ирония, зловещая меланхолия, где-то даже угроза и тень смерти, закодированные едва заметно, но уловимые опытным глазом. Exemplum темнота, окутыва-



Жан-Антуан Ватто
«Мецетен»

(1717/19, холст, масло; 55,3х43,2
Музей Метрополитен, Нью-Йорк, США)

ющая любовные интриги Арлекина. Или **«Мецетен»**, брошенный к ногам женщины и жалостно стонущий под бряцание гитары (см. выше). Или отчаянное одиночество знаменитого **«Жиля»**⁵ (Лувр), или же безжизненно танцевальное и столь же печальное одиночество **«Равнодушного»** (см. стр. 114). И фальшивые маски поклонников, и предательскими мины любовниц. Плюс вся символика *«Ярмарки тщеславия»*...

Смерть, которой лучатся настроения некоторых *"fetes galantes"* соиздателя стиля Рококо – это та же самая смерть, которая вспоминалась героям картин Гверчино или Пуссена девизом *"Et in Arcadia ego"* (*«Я есть и в Аркадии»*). Отсутствующая физически или материально, невидимая, она присутствует незримым духом, настроем, словно чахотка в легких творца всех этих ансамблей. И эротизм многих картин Ватто вовсе не вступает с нею в ссору – со времен Бальдунга Грина⁶ (да и с более раннего времени) Эрос и Танатос, vel *"Amatio"* и *"Vanitas"* в живописи являются сиаемскими близнецами (см., например, **«Танец под виселицей»** Брейгеля⁷). Анализируя в отдельном эссе **«Арлекина и Коломбину»** Ватто, Роберт Хербисон заметил: *«Удовлетворение сексуального желания – это еще один твой шаг к кончине»*. Только это у мастера из Валансьена никогда не представлено непосредственно, это всегда зашифровано, метафорично, посредством касаний, теней – посредством тех тонких, многозначных, едва слышимых аллюзий, которые Дидро впоследствии называл *"marivaudage"* (от фамилии ироничного писателя комедий Мариво).

Эти сообщения были читабельным настолько, что смотревших правильно они никак не обманывали. Хотя картины мастера Ватто представляли нам вечную идиллию, ему присвоили титул *«живописца людского одиночества»*. Хотя он множил беззаботные развлечения – утверждалось, что он демонстрировал хрупкость, ничтожность, бренность пикников элиты общества, что на самом деле они предстают театром обмана, ароматизированой болезненной меланхолией, а так же, что их участники достойны не зави-

⁵ См. том IV, глава 45 – примечание автора.

⁶ См. том V, глава 49 – примечание автора.

⁷ См. том IV, глава 35 – примечание автора.



Жан-Антуан Ватто «Общество, развлекающееся в парке»

(1716/19, холст, масло; 60х75

Дрезденская галерея, Германия)

сти, а жалости. Совершенно верно. Там мы видим ничтожный мир героев отдыхающих, но вечно измученных; веселых, но не слишком счастливых; исполненных не только обаяния, но и печали; флиртующих, но без страсти; беззаботных, но довольно часто как будто перепуганных, таящих в себе горечь или дурные предчувствия. Никто ранее не умел так изображать двойственность мира и человека – обнажена была печаль веселого, тоска забавного, ничтожность шикарного, хрупкость солидного, пустота переполненного – то есть, вся диалектика жизни. Это чудесное понимание преходящего времени, с ноткой печали по уходящему мгновению, равной ностальгии по дням, что давным-давно минули...

Когда приятель Жерсен вспоминает, что Ватто был критически злораден так же и в отношении самого себя – он говорит правду. Доказательством может быть прелестный дрезденский *"fête galante"* (см. выше), где мы видим мизантропа (автопортрет или alter ego), который отделился от компании, поскольку ему выше крыши надоели обязательный, подчиненный правилам флирт, музыкальное бряцание и пустая болтовня. Он глядит в другую сторону, и внезапно застывает на месте. Что же его так поразило? Выпяченный, голый дамский зад – попка мраморной скульптуры. Чудесная автоирония. Кавалер стоит, повернувшись спиной к участникам прогулки, ласкает глазами белые выпяченные ягодицы нимфы и о чем-то думает. О чем? Что любовь – это всего лишь вот это? Что страсть – это всего лишь вот это? Что женщина – это всего лишь вот это? Или же, может, что *«это»* стоит намного большего, чем *"Weltschmerz"* меланхоликов-романтиков? Тут же мне вспоминается высказывание Льюиса Хинда о Ватто: *«Под влиянием женщин этот неизлечимый мечтатель становился все более подавленным»* (1910).

Каких женщин? Мы не знаем никаких женщин, общавшихся с месье Ватто, так может речь идет о женщинах, не желавших общаться с месье Ватто, либо обо всех женщинах, на которых Ватто глядел голодным взглядом? *«Развернутый в собственных мыслях, но сдер-*



Питер Пауль Рубенс «Сад любви»
(1630/32, холст, масло; 198х283
Прадо, Мадрид, Испания)

жанный в своем поведении», – так писали о мастере в XIX столетии. Но писали также, что женственность не имела перед ним тайн, что никто не может сравниться с ним, как с живописцем женщин, так как он был способен показать кистью всю женскую грацию и кокетливость, состоящую из тысяч жестов, выражений, поз, движений и взглядов – «из всех тех мудростей, каким женщина научилась от зеркала» (братья Гонкуры, 1874).

Женщины Ватто столь же двойственны, что и настроение его картин, свидетельство чему дал, например, Жиль Нере, когда написал о «порочных маркизах Ватто, вечно желающих и ничего не запрещающих», а потом заметив, что женщины Ватто любят «тайно сбегать, показав спину, отрицая тем самым свое соучастие в игре страстей, которую сами же и пробудили» (1990). Будучи таковыми – они символизируют Рококо. В качестве доказательства того, что Ватто гениально портретировал свою эпоху, Констанс Пати укажет на изображаемый кистью француза женский пол: «Разве за теми подвижными веерами, в длинных складчатых шелках, вы не видите всех тех очаровательных женщин, которые столь весело губили королевскую власть, уверенные в том, что уж свою собственную они всегда сохраняют?» (1850).

Ватто портретировал, а значит и одновременно творил, поскольку мифологизировал кистью, "monde" Рококо и его "fêtes galantes". Тем не менее, не без предшественников. Иконографическим источником всех этих пикников могли быть средневековые и ренессансные изображения так называемых «сади́ков любви» (где светские кавалеры и трубадуры флиртуют или прямо лапают дам, часто – прямо в первозданном раю – см. след. стр.), и уж несомненно таким поощрением к творчеству были «Сельский концерт» Джорджонциана (см. там же) и «Сад любви» Рубенса (см. выше), поскольку Ватто был прекрасно знаком с творчеством этих двух гигантов. Рене Хьюг: «Джорджоне показал ему переход от реальности ко сну» (1950). Рубенс, похоже, открыл ему энергию телесного желания. Но кто открыл ему тень смерти, набрасываемую Немезидой на эротику? И у Джорджонциана, и у Рубенса весеннее, майское счастье ничем не было омрачено, рай оставался раем без каких-либо зловещих подтекстов, без отравляющей меланхолии и без завуалированной издевки.

Джорджонциан
(Джорджоне/Тициан)
«Сельский концерт»
(1510, холст, масло; 110х138
Лувр, Париж, Франция)



«Сад любви»
(XIV в., иллюминация из манускрипта
Библиотека д'Эсте, Модена, Италия)

Раз уж мы коснулись влияний, остановимся еще немного на них, потому что это вещь существенная, если вы желаете понять технику *«отца живописи Рококо»*. Ватто учился рисовать, начиная с одиннадцатого года жизни, когда ему исполнилось восемнадцать, он уже покинул родной Валансьен и очутился в столице Франции, а там уже брал уроки у двух преподавателей последовательно. Одним из них был Клод Одран III, художник-декоратор, и вместе с тем – хранитель Люксембургского дворца, где висел цикл Рубенса,

обожествлявший телеса королевы Марии Медичи. Эти холсты Рубенса площадью в гектар ошеломили Ватто – он страстно делал с них эскизы и копии, обучаясь рубенсовскому хроматизму, чувству композиции и лихой технике. Юзеф Панкевич: *«Ватто, господа, единственный, кто по-настоящему понял Рубенса»* (1935).

Ватто везло на покровителей искусств, которые оценили его талант и прикрывали глаза на его сложный характер. То были Мариетт, Кроза и де Жюльенн. Особенную роль в обучении гения сыграл Пьер Кроза, королевский казначей, банкир, миллионер, коллекционер, любитель искусств и протектор художников. Такие богатые *"bourgeois"*, в плане престижа пока что чувствующие себя ниже аристократии, компенсировали классовую подчиненность превосходством в роскоши – они возводили сказочные дворцы и сказочно же украшали интерьеры. Сам Кроза украсил свои резиденции с помощью нескольких сотен холстов Рубенса (229), ван Дейка (129), Тициана (130), Веронезе (106), а еще Приматиччо, Корреджо, Рембрандта, Джорджоне, Боттичелли и других, а Ватто, который какое-то время даже проживал у Кроза, в течение нескольких лет (1713 – 1718) изучал эти шедевры с огромной пользой для собственной техники. Кстати, именно благодаря Кроза, часто бывавшему при дворе и в различных парижских салонах, Ватто познакомился со сливками общества, то есть, с высшими сферами, равно как и с теми сферами художников и коллекционеров, которым уже надоела помпезность *«версальского стиля»*.

Собрания Кроза на Ватто повлияли, прежде всего тем, что они «поставили» палитру и технику Ватто. Изучая технику позднего Рубенса, Жан-Антуан разработал собственную, очень свободную и разнородную: наряду со смелыми мазками или нервными «тычками» кисти, полосы и пятна более старательные, но вторые – встречаются уже реже, так что, когда мы приближаем нос к картинам Ватто, фактуры эскизного типа вибрируют, контуры размываются, детали теряются, остается мелодия красок и светов. Живопись чистейшей воды. Если мы желаем указать на типичную *«чистую живопись»*, рожденную раньше импрессионистов и Тёрнера – без какого-либо риска можем указывать на живопись Ватто. Но при этом мы не можем указывать на все его произведения, ибо – как говорят современники – Ватто был неряхой, он не заморачивался отмыванием кистей и очисткой палитры, так что загрязнил часть своих работ, другим же оставил внутреннюю болезнь, вызвавшую потемнение, которое погасило живость красок. Слава Богу, не везде; сохранилось много шедевров с неповрежденной, прелестной гармонией цветов.

Так что мы можем называть его большим колористом, но не должны называть *«предимпрессионистом»*, что уже в XIX веке делалось постоянно. Об этом начитался знаменитый французский маршан, Амбруаз Воллар, и обратил внимание Ренуара: *«Выходит, Ватто предвосхитил Моне, разбивая краски на мелкие, соседствующие друг с другом точки, что, наблюдаемое издали, создает в глазу зрителя истинный цвет предмета...»*. Разозленный столь явной глупостью, Ренуар фыркнул: *«Успокойтесь, месье! Можете сами проверить с помощью лупы – Ватто использовал лишь смешанные краски!»*. Что означает – смешивал он их на палитре, а не в глазу зрителя. Но делал это столь искусно, что его колоризм не боится сравнений с колоризмом импрессионистов.

Ватто-архиколорист, он дитя грандиозного спора французских Академиков (членов Французской Академии) во второй половине XVII столетия. Битву вели *«рубенсисты»* (то есть, *«колористы»*) против *«пуссенистов»* (то есть, *«рисуночников»*). Победили *«рубенсисты»*, а венцом их триумфа оказался провинциал из Валансьена. Что вовсе не означает, будто бы он пренебрегал рисунком (от него осталось около тысячи феноменальных рисунков – Ватто был одним из лучших рисовальщиков в истории французского изобразительного искусства). И что вовсе не означает, будто бы он использовал палитру Рубенса – у Ватто имеется слишком много и от палитры Джорджоне. Но кое-что – и от других мастеров, работы которых имелись у месье Кроза – от Веронезе, Тициана, даже чуточку от Рембрандта. Несколько вульгаризируя: Жан-Антуан Ватто устроил брак нидерландской (в основном, фламандской) и венецианской палитр, сотворив, благодаря этому браку, палитру собственную, совершенно оригинальную, в которой вибрирующие полутона и четвертьтона с утонченными оттенками и решительные пятна сильных цветов соединяются в удивительно мягком моделировании *"clair-obscur"*.



Жан-Антуан Ватто «Наслаждение бала»

(~1717, холст, масло; 52,7х65,7

Картинная галерея Далвич, Лондон, Великобритания)

Безумно тонкая (хотелось бы сказать: венецианская) впечатлительность к свету и цвету, привела к тому, что *"oeuvre"* Ватто музыкальны в большей степени живописной техникой, чем посредством множества изображенных инструментов и музыкантов. Со времен Джорджоне никакая иная живопись не была столь музыкальной, благодаря хроматике (и уж наверняка, не живопись Пуссена, выстроенная в соответствии с *«музыкальной теорией»*). Присматриваясь к венецианским произведениям, юный Ватто *«понял смысл живописи, осознал для себя то, что цвет служит не только лишь построению объемов, но еще и обладает звучанием, интонацией, мелодией; он увидел царство аккордов триумфальных и аккордов, трогательно печальных...»* (М. Герман, 1984). *«Он пользовался красками как нотами»* (Г. Макфолл, 1911). И действительно, практически каждая его зрелая работа говорит, что он был композитором и дирижером, мастером хроматической оркестровки. Последовательности красок Ватто звучат словно музыкальные аккорды, а когда мы желаем конкретизировать эту музыкальность – скажем: Моцарт. И даже не потому, что в музыке Моцарта имеется столько от *«галантного стиля»* технических и выразительных средств французской музыки эпохи Рококо, а по причине играющих со зрением зрителя фактур Ватто и по причине венецианской колористики его картин.

Музыкальность произведений создается музыкальным способом творения. Поскольку сам я занимаюсь именно таким (музыкальным) способом написания – я знаю, чем он грозит. Фальшивый звук или последовательность фальшивых звуков, когда их трудно настроить и исправить – режут слух и пробуждают гнев, который ведет к уничтожению созданного. Ватто был постоянно недоволен результатами. Охваченный гневом, он уничтожал свои картины. Неоднократно Жерсен, будучи свидетелем этого, пытался спасти «обреченные» полотна, предлагая за них приличную цену, но ничего не смог добиться – Ватто не давал себя подкупить.



Жан-Антуан Ватто «Затруднительное предложение»
(1716, холст, масло; 65х84,5

Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, Россия)

Сколько современников Ватто ценило его искусство так же, как Жерсен? Похоже, что немного. Поклонением (наградами, комплементами, титулами) венчали иных – Куапеля, де ла Фосса, Шерона или Сантерра – о которых сегодня не помнит никто, кроме архивистов; даже в эпитафиях Ватто его же сторонники и сочувствующие сравнивали его с посредственностями. Дидро, считавший себя великим арбитром изобразительных искусств, фыркнет: «*Я отдал бы десять картин месье Ватто за одного Тенирса*». Но если его столь низко ценили, то почему же постоянно копировали (и подделывали)?

В первой половине XIX столетия Ватто имел слабую «*прессу*», хотя некоторые художники эпохи Неоклассицизма и Романтизма (Делакруа, Энгр, Тёрнер, Бонингтон и др.) отдавали ему должное. Полную справедливость в отношении него восстановят два французских писателя, легендарные братья Эдмон и Жюль Гонкуры, рекламируя Ватто в качестве «*великого поэта XVIII столетия*» (1856, 1860). Аналогичное мнение разделяли и мастера большой литературы (например, Пруст (1900); один из героев Пруста, Бишо, ставит Ватто «*выше Рафаэля*»); ведущие историографы (например, Байнвилль – 1853), а вместе с тем – и крупные поэты. Некоторые из них даже почтили художника рифмованными строками, достаточно назвать Готье (1838), Бодлера (1855) или Верлена (1867). Трудно не согласиться с ними. Ведь реализм Ватто был не натуралистическим, а именно поэтическим, сказочным – там все правдиво (точнее: правдоподобно), но ирреально, едва-едва обладает родством с действительностью. И тут рождается определение: *имажинистский реализм*.

Его называли «*отцом современной живописи*» не за поэзию, а за технику и хроматику, которые перескочили эпоху Рококо; но без поэзии сила воздействия Ватто была бы намного меньшей, потому не будем демонизировать значения чистой формы – давайте ценить еще и силу настроения.





Жан-Антуан Ватто «Паломничество на острове Кифера»

1717, холст, масло; 129х194

Лувр, Париж, Франция

Королевская Академия живописи и скульптуры, принимая Ватто в кандидаты в 1712 году, обязала его, в соответствии с уставом, представить как можно скорее так называемую *"morceau de réception"* или же *"tableau de réception"* – «приемную картину», своеобразный вступительный билет в Академию, без которого нельзя было стать ее полноправным членом. Ватто однако не спешил. Затем ему делались напоминания (1714, 1715, 1716), что было равнозначно метанию гороха в стенку. 9 января 1717 года разъяренные академики дали Ватто категорический, *vulgo*: окончательный срок в 6 месяцев, но и он был нарушен, поскольку свою *"morceau de réception"* кандидат представил лишь 28 августа. Это был большой холст **«Паломничество на острове Кифера»**. Работу приняли, но поскольку она не подходила ни под одну из тематических категорий, для него придумали новую – *"fêtes galantes"* – вследствие чего, месье Ватто был классифицирован как *«мастер светских увеселений»*. Люди, придумавшие данную классификацию, трактовали сей термин с некоторой издевкой, не зная того, что выдумали (а точнее, формально утвердили) название для нового жанра (тематики) живописи.

Кифера (Китира, Цитера) – это греческое название средиземноморского острова, который венецианцы называли Чериго. Располагается он у входа в Лаконический залив, на самом южном конце Пелопоннеса. Остров известен как древнейший центр культа греческой богини любви Афродиты, являющегося продолжением культа финикийской Астарты (перед греками островом владели финикийцы). В соответствии с древней легендой – именно возле берегов Киферы Афродите должна была породить морская пена. В эпоху Возрождения Кифера попадает в литературу – у Франческо Колонны *vel* Францискуса Колумны (*"Hypnerotomachia Polipholi"* – см. след. стр.) пара новобрачных отправляется на Киферу, обительницы которой, небывало прекрасные и элегантные, принимают участие в процессии Эрота-Купидона, направляющейся по обсаженной розами аллее к фонтану Венеры. В XVII столетии французские сентименталисты Классицизма, припомнили Киферу, и весьма скоро мода сделала ее топографическим девизом любовного возбуждения. В веке XVIII остров уже был священным мифом, Островом Амура для пылающих в любовном экстазе сердец, местом столь же страстно желанным, как когда-то Эльдorado для конквиста-



Процессия (гравюра из "Hypnerotomachia Poliphili", Венеция, 1499)

доров, а одна из новейших мод – мода на сентиментальные путешествия и любовные паломничества – делала Киферу постоянным адресом, хотя, скорее, адресом вздохов и рифм, чем эскапад, поскольку очень немногие по-настоящему отправлялись на эту практически бесплодную скалу, чрезвычайно отличавшуюся от живописных плодов воображения. Но фактом остается то, что в эпоху Рококо, уже во времена Регентства, парижские гедонистические круги обоего пола развлекались в соответствии с положениями эротически-развлекательного «кодекса Киферы», наполненного параграфами типа: «*Не следует испытывать сожалений*», а «*паломничества на Киферу*» были метафорой идиллических вояжей, устраиваемых ради обучения искусству любви.

Сохранились три «*Паломничества на Киферу*» мастера Ватто. Первую (франкфуртскую – см. справа внизу) он исполнил за несколько, если не за десяток с лишним лет до присвоения ему звания Академика. Она крайне ненатуральна (чтобы не сказать: примитивна) и чрезвычайно театральна, со сценографией типа кулис и неестественно торчащими персонажами в актерских костюмах (впрочем, в них были опознаны портреты тогдашних актеров). Вторым был как раз уже упомянутый "*morceau de réception*". Третья (берлинская – см. справа сверху) версия – реплика второй, слегка подновленная, если речь идет о фигурном стаффаже, и чуть сильнее подновленная сценографически, но с сохранением первоначальной композиции. Эта третья версия, сделанная, скорее всего, для почитателя и покровителя Ватто, Жана де Жюльенна, менее всех театральна, наиболее динамична, и меньшинством историков всегда ценилась выше, чем вторая, но вот тут я решительно поддерживаю большинство (ниже поясню почему).

Основное отличие между двумя шедеврами заключается не в упомянутых сценографических или стаффажных различиях, а в настроении. Безошибочно и по пунктам указала на эти различия Элен Адгемар, называя версию из Лувра «*сном, подкрашенным меланхолией*», а версию из Шарлоттенбурга – «*праздником молодости и радости*» (1939). И здесь, и здесь мы видим, вроде как, одно и то же: синусоидальный, похожий на цветочную гирлянду хоровод элегантных дам и их кавалеров стекает с холма, увенчанного статуей Венеры, к золотой галере (барке), ожидающей у берега. Статуи Венеры различаются (берлинский – статуя в полный рост, парижская – бюст без рук); различаются барки (шарлоттенбургская получила мачту, а луврская – двух обнаженных гребцов, голых маскаронов и подобие ложа с балдахином, коронованным раковиной, то есть, символом вагины), различно и количество пар (Лувр – 8, Шарлоттенбург – 11), а над парадами любви порхает различное количество амурчиков. Кроме этого, все вроде бы идентично: такая же процессия флиртующих или влюбленных пар, в таких же «*любовных пелеринках*» ("*pélerines d'amour*"), движущихся неспешно, в ритме менуэта, словно им аккомпанируют виолы и клавесины – путаница нежных рук, взглядов и изящных перешептываний.

Я написал: «*в ритме менуэта*», думая, понятно, о танце, о персонажах вечного танца. Здесь мы сталкиваемся с мотивом, весьма частым в живописи белого человека и заметным уже в позднеготическом искусстве. Более раннее искусство Европы – византийское – демонстрировало каменную неподвижность персонажей. Но потом герои картин начали двигаться, весьма часто принимая позы подобные танцевальным или совершенно танцевальные. С течением времени хореография «танцевальных» приемов обретала смелость, и даже избыточную смелость, что мы видим, осматривая произведения, хотя бы,



Жан-Антуан Ватто
«Паломничество на острове Кифера»
 (1718/19, холст, масло; 129х194
 Замок Шарлоттенбург, Берлин, Германия)

Жан-Антуан Ватто
«Паломничество на остров Киферу»
 (1706/13, холст, масло;
 43,1х53,3
 Штеделевский
 художественный институт,
 Франкфурт-на-Майне,
 Германия)





Аньоло Бронзино «Noli me tangere!»
(~1560, дерево, масло; 289х194
Лувр, Париж, Франция)

итальянских маньеристов. Exemplum "**Noli me tangere!**" Бронзино для флорентийской церкви Сан Спирито, где Христос и Мария Магдалина практически извиваются в "*pas*" некоего евангельского балета (см. справа). Рококо однако превзошло Маньеризм танцевальностью своих сцен, доказательством чему является творчество Ватто, герои которого «танцуют» повсюду и практически неустанно. Так что не будем удивляться тому, что герои обеих **«Кифер»** нам кажутся погруженными в танец участниками бала. Через жизнь они идут, скорее, в ритме танца, чем просто шагом. Жизнь для них – это чувственный бал, театр на пленере, чудодейственное мгновение, любовный сон. В луврском варианте – с огромной долей меланхолии.

Театральным и сонным можно назвать практически каждый кадр Ватто, но его ониричность и театральность редко бывали навязчивыми. И раз уже мы об этом говорим – искусство Ватто было онирическим совершенно в ином смысле, чем искусство, хотя бы, Пьеро ди Козимо, потому что **«Смерть Прокрис»**⁸ – это сон с закрытыми глазами, а **«Кифера»** – это сон наяву. А театральность этой паломнической **«Киферы»** подтверждают и нарисованная природа, изображенные люди. Эжен Делакруа: *«У Ватто в изображении деревьев видна рутина: они всегда одинаковые и больше напоминают театральную декорацию, чем деревья из леса (...) Искусственность бросается в глаза. Их условность просто мучительна...»* (1854). А вот это уже преувеличение – с Ватто мы договорились, что не будем требовать от него деревьев в стиле Рёйсдала, так что все эти пушистые (серебристые, золотистые, зеленоватые, голубовато-коричневые и т.д.) кроны ботанически не распознаваемых деревьев взятые не из природы, а с гобелена и с театральной декорации – нас вовсе не смущают. Мы согласились с конвенцией театрально-декоративной природы в качестве романтической фантазии, потому нечего и выступать, надо лишь восхищаться. Теперь перейдем к актерам.

Пьеса, которую играют «паломники» Ватто, вовсе не фарс, так что комизма здесь нет (маленький Амур, настырно дергающий платье дамы на правой стороне луврской версии – см. справа – скорее трогает, чем смешит); пьеса эта и не трагедия, потому здесь нет и



⁸ См. Том II, главы 19 и 20 – примечание автора.

страстей или героизма; в конце концов, никакая это и не психологическая драма, так что здесь нет особой душевной глубины, кроме психологии любви, а точнее – психологии флирта; глубоко психологичным у Ватто был *«Жиль»*⁹, а флирт – это более легкая муза. И все же... Психологическая глубина *«Паломничества»* заключена не в демонстрации, с помощью различных пар, последовательных этапов любовной игры (А.Д. 1955 Ш. де Толнай описывал три наблюдаемые здесь фазы: *«соблазнение, позволение, согласие»*, в соответствии с древним: *"pathó, himeros, póthos"*), поскольку уж очень эти стадии отдают театральной костюмерной (Этторе Камесаш ассоциировал эту цепочку дуэтов со средневековым театром мистерий, когда писал: *«Эпизоды этой психологической траектории показаны в соответствии с правилами средневековой симультантности последовательных действий»*, 1968)¹⁰. И это же можно выразить иначе, говоря, что Ватто написал всего одну пару, но в различных стадиях ангажированности (по мнению Родена, таких стадий четыре, которыми, справа налево, являются: *«пассивное вслушивание; уходящее сомнение; покорность, которая оглядывается назад; и полнейшее согласие отправиться на волшебный Остров Любви»*), то есть, он представил различные фазы действия в одном живописном пространстве (точно так же, как Гойя представил три стадии расстрела в *«Третьем мая»*¹¹). Но, несмотря на количество фаз и на старания купидончиков, мы видим *«поэму любви, не ведающей жара и страсти»* (Габриэл Сеаиллес). Психологическая глубина картины заключается в чем-то ином – в атмосфере всего кадра, которую творивший в XIX веке художник Эмиль Дерай назвал *«бесконечностью грусти»*, а братья Гонкуры – *«музыкальной грустью»*.

То, что *«Паломничество на Китфере»* излучает беспокойство и даже травматические переживания, писали много раз, иногда даже в скандальной форме. Витторио Сгарби: *«Я практически уверен, что Клейст¹², прежде чем в эйфории заявить о собственном самоубийстве, должен был долго стоять перед этим холстом и всматриваться...»* (1984). И это перед холстом из Шарлоттенбурга, который излучает меланхолию гораздо меньшую, чем луврская версия, так что же говорить о последней! Эрвин Панофский, благодаря картине из Лувра, называл Ватто *«мастером иллюзорных радостей и рефлексивных печалей»* (1936), только другие пошли еще дальше, утверждая о печали убийственной, как будто бы хоровод «паломничающих» пар Ватто был типичным для французской средневековой иконографии хороводом *"danse macabre"* (одну из версий процессии *«танцев смерти»* – см. ниже) или как будто бы те двое обнаженных, опирающихся на веслах золотой галеры гребцов были сыновьями или подручными Харона, античного перевозчика в страну мертвых. Кто-то напоминал, что весь тот рококо-мир французской элиты, весь этот *«праздник Киферы»* был гильотинирован якобинцами, после



Хоровод «Танца Смерти» (XVв., фреска, Кермария-ан-Исквит, Франция)

⁹ См. том IV, глава 43 – примечание автора.

¹⁰ Чем в живописи позднего Средневековья была симультантность различных действий, показывает, хотя бы, шедевр Сассетты – см. том I, глава 2 – примечание автора.

¹¹ См. том VII, глава 74 – примечание автора.

¹² **Генрих фон Клейст** (1777-1811), немецкий драматург, поэт и прозаик. Страдал душевным расстройством. В 1811 г. застрелился, предварительно застрелив свою больную раком подругу Генриетту Фогель.

чего цитировался фрагмент из мемуаров графа де Сегюра: *«Веселые, шествовали мы по цветущему лугу, под которым скрывалась пропасть»* (1826). Особенно важным, в конце концов, оказалось то, что заявил Михаэль Левей, потрясший самым наименованием шедевра.

Названия признанных шедевров редко подвергаются сенсационным «перередактировкам», например, такому, которому был подвергнут **«Ночной дозор»** Рембрандта. В случае же **«Киферы»** Ватто битва за название продолжается до настоящего дня. Более двухсот лет признавали и писали название **«Отъезд на Киферу»** vel **«Паломничество на Киферу»** vel **«Отплытие паломников на Киферу»**. Но A.D. 1961 британский историк искусств Михаэль Левей, статьей в *"Burlington Magazine"* усомнился в традиционном названии, утверждая, будто бы **«Кифера»** Ватто изображает не отъезд на остров, а отплытие с него, прощание с Киферой! Эта гипотеза встретила сильное сопротивление Германна Бауэра (1966, 1980), Жерара Ле Коата (1975), Дональда Поснера (1984) и др., но большинство историков искусств сегодня признают правоту Левея или же допускают оба варианта (так сделали, к примеру, авторы каталога крупной «юбилейной» выставки творчества мастера: Вашингтон – Париж – Берлин 1984).

Какие же доводы выдвинул Левей? По его мнению, «паломники» Ватто только что принесли любовные обеты перед статуей Венеры на Кифере (для того они сюда и прибыли) и сейчас прощаются с этим раем увиденной во сне любви, охваченные меланхолично-моцартовской печалью. Левей уже раньше утверждал, что истинным героем шедевра является *«безжалостность времени»* vel *«неумолимость времени»*, и во всех работах относительно **«Киферы»**, ссылаясь на музыку Моцарта (*«Как и Моцарт, Ватто все время находится в погоне за мимолетным»*) или же на строки Китса (*«Радость всегда касается ладонью губ, шепча: adieu!»*), правда, все это аргументы спекулятивные, лишённые фундамента фактов.

Но существуют и более предметные аргументы. Название **«Отъезд на Киферу»** (*"L'Embarquement pour l'île de Cythère"*) vel **«Паломничество на Киферу»** (*"Le Pèlerinage à l'île de Cythère"*) не было дано картине самим Ватто – это апокриф, взятый из газеты *"Mercure de France"*, которая в 1733 году так описала эскиз Николя-Анри Тардые, копирующий реплику **«Киферы»**: *«Посадка пилигримов на корабль, чтобы отправиться на остров Киферу»*. Каталог Остеррейха (1733) тоже называет картину **«Отъезд на Киферу»**. Но перед тем (1748) первый биограф Ватто, граф де Кайлюс, называл произведение: **«Отъезд с Киферы»!**

Решающим аргументом в споре мог бы стать протокол Королевской Академии, когда Ватто принимали в ее члены, но он таковым не является, поскольку запись от 28 августа 1717 года звучит двусмысленно: *"Le Pèlerinage à l'île de Cythère"* (рядом та же самая рука дописала: *"une fêtes galante"*, что можно переводить и как **«Паломничество на остров Кифера»**, и как **«Паломничество на острове Кифера»**. Соглашаясь с предположениями Левея – лично я принял второй вариант. А особенно вкусным моментом во всем этом я считаю факт, что первый вариант сделал правомочным (и очень надолго обязательным) французский гений эпохи Рококо, работавший в совершенно противоположном жанре, мсье Шарден! Шарден, хранитель коллекций Академии и устроитель ее выставок, в 1775 году (за четыре года до своей смерти) инвентаризировал великий труд Ватто под названием **«Отплытие в путешествие на Киферу»**.

Столь сильных, как по поводу названия, споров уже не вызывают проблемы источников, вдохновений и влияний, тщательно раскопанные и солидно исследованные учеными. Главным источником вдохновения по теме для мастера Ватто должен был стать театр, а наиболее подходящим в этом плане был комедийный оперо-балет Флорента Данкура *"Les trois cousines"*, премьера которого была поставлена в 1700 году и повторена в 1709. Эта гипотеза, которую выдвинул Луи де Фурко (1904), защищается текстом Данкура, где мы, среди прочего, читаем:

*«Прими участие с нами
В паломничестве на остров Кифера (...)
В храм сына Венеры
Каждый обязан совершить паломничество.»*

Конкурируют, за право считаться вдохновляющим моментом, с **"Les trois cousines"** два комедийных балета: поставленная в 1705 году, и повторенная в 1711 **"Le Vénitienne"** Ла Барра (музыка) и Ла Мотта (текст, в котором имеется фрагмент о любовной поездке на Киферу), и **"Les Amours déguisés"** Буржуа (музыка) и Фузелье (текст). **«Венецианку»** как источник вдохновения продвигал Г. Маккиа (1967), а **«Притворные страсти»** – Р. Доме (1885), М. Ролан-Мишель (1980) и Р. Томлинсон (1981). Все эти пьесы вместе могли быть источником вдохновения для Ватто, но первенство театрального вдохновения следует оставить комедии Данкура. В интермедии Данкур уточняет: *«Юноши и девушки, переодетые пилигримами, отправляются в путешествие к храм Любви»*. А то, что святилище Амура находится на Кифере, каждый француз знал тогда, благодаря **«Любви Купидона и Психеи»** пера Лафонтена.

Раз уж мы коснулись литературы – давайте укажем главный из возможных литературных источников вдохновения. Жан Локен обратил внимание на то, что произведение священника Поля Таллеманта **"Voyage de l'Île d'Amour"** (**«Путешествие на Остров Любви»**) 1663 года, в 1713 году вышло седьмым изданием, а нам известно, что Ватто «глотал» книги, и более всего он любил сентиментальную литературу. Среди возможных графических источников вдохновения было указано несколько гравюр (в том числе, Б. Пикара 1708 года и анонимная, изображающая **«Пилигримов Киферы»**), а среди живописных, помимо Джорджонциана и Рубенса (не только **«Сад любви»**, но и **«Рождение Людовика XIII»** из цикла Марии Медичи) – работы Йорданса, Веронезе, Тициана и даже Брейгеля, каждого – в каких-то отдельных фрагментах. К примеру: была выявлена схожесть между глубиной горного пейзажа луврской **«Киферы»** с горными фонами **«Джоконды»** и **«Святой Анны»** Леонардо.

Эта пейзажная глубина картины Ватто (той, что в Лувре) меня восхищает. Версии из Шарлоттенбурга не хватает столь чудесной бесконечности *«перспективы»*. Не хватает ей поэзии и метафизики парижского оригинала. Шарлоттенбургские персонажи менее одухотворенные, более приземленные, а точнее, более «земные» (в то время как персонажи из Лувра – сказочны), композиция ее излишне суетлива, и как бы ненамеренно хаотична. Обе **«Киферы»** дают нам нечто среднее между сценическим спектаклем и сонным видением, но у парижской имеется склонность к Ониричности, в то время как у берлинской – к Зрелищности. Гению не удалось повторить меланхолично-загадочный настрой. Быть может, по причине измененной техники?

По отношению к оригиналу, реплика гораздо более *"fini"*, представляет технику сильно *«вылизанную»* (завершенную, излишне отделанную, и в связи с этим, более жесткую, иллюстраторскую), в то время как первая версия «воздушная», практически эскизная, потому что Академия своим ультиматумом заставила художника страшно спешить. Благодаря этому, некоторые принимали *"morceau de réception"* Ватто за эскиз или незавершенную картину (это же повторяют иногда и сейчас). В плане цвета он тоже лучше реплики, что выявила лишь реставрация (снятие нескольких слоев пожелтевшего лака), открывшая первоначальную палитру (1983). И здесь, и там мы имеем превосходную *«певучесть красок Ватто»* (как называл ее Юзеф Панкевич), ту удивительную музыкальность мастера из Валансьена, за которую его любили художники, поэты, музыканты (например, Дебюсси) и поклонники *«чистой живописи»*. Только цвета в Шарлоттенбурге уж слишком сильные (иногда – просто яркие) и они хуже гармонизированы, зато в красках версии из Лувра имеется нечто импрессионистское.

Братья Гонкур считали **«Паломничество на Кифере»** (оригинал) главным шедевром всего французского изобразительного искусства. Старый Ренуар вздыхал: *«Сколько же раз я копировал этот чудесный холст!»* (а копировал он его, будучи юным художником, украшающим веера). Подумать только, что буквально несколькими десятками лет ранее, когда еще царил Неоклассицизм, этот холст валялся, без какого-либо внимания, в одной из мастерских Академии, служа студентам стрелковой мишенью – будущие скульпторы бросались в него глиняными шариками, а рисовальщики и живописцы (поклонники Давида) – шариками, слепленными из хлеба. Судьба бывает злобной: имена этих «снайперов» она стерла, а имя Ватто звучит колокольным звоном.





Жан-Антуан Ватто «Вывеска магазина Жерсена»

1720, холст, масло; 166х306

Замок Шарлоттенбург, Берлин, Германия

Вопреки знаменитым братьям Гонкур, которые «Киферу» ценили выше всех остальных картин Ватто, современная история искусства гораздо более истово падает на колени перед «**Вывеской магазина Жерсена**» (vel «**Вывеской антиквара Жерсена**», «**Вывеской салона искусств Жерсена**», «**Вывеской для Жерсена**»). И вопреки самому Ватто, который желал, чтобы его художественным завещанием был «**Распятый Христос**» (он писал его умирая), историография искусства «*артистическим завещанием Ватто*» считает «**Вывеску**» (первым так назвал великую картину Шарль де Толнай, 1955).

Зима 1719/1720 годов, которую Ватто провел в Лондоне, доконала его чахоточные легкие, потому, несмотря на успех, который художник имел у англичан, он возвратился во Францию. Поначалу в родной Валансьен, где принял участие в свадьбе приятеля Франсуа Жерсена, владельца магазина предметов искусств на мосту Нотр-Дам (Pont Notre-Dame, как практиковалось в средние века, был плотно застроен домами, в аркадных первых этажах которых размещались различные магазины и лавки). Жерсен так вспоминал то возвращение Ватто: «*Вернувшись в Париж, он нанес мне визит и спросил, мог бы он – чтобы размять застывшие пальцы – нарисовать вывеску моего антикварного магазина с предметами искусства*» (1744). Возврат гибкости пальцам продолжался всего лишь восемь деньков поздней осени, а точнее – утренних часов, поскольку, по свидетельству того же Жерсена – Ватто к тому времени уже был крайне слаб, и писать мог только до обеда. А через несколько месяцев после этой гениальной восьмидневки Ватто скончался.

Как все в мире (а в данном случае – в Париже) связано: 18-летний беглец из Валансьена, добравшись до столицы (1702), зарабатывал себе на пропитание, делая копии картин для торговцев произведениями искусства на Pont Notre-Dame (нам известно, что очень часто он копировал голову святого Николая), а через 18 лет его последней столичной картиной станет работа для торговца предметами искусств на мосту Нотр-Дам! Судьба любит подсмеиваться над всеми нами, n'est ce pas? Копии голов святого Николая кисти Ватто пропали, а «**Вывеска магазина Жерсена**» идет во главе пелетона из почти двух сотен холстов и досок мастера Ватто. Эту вывеску полюбили самого начала. Весь Париж сбегался на мост Нотр-Дам, чтобы восторженно осматривать шедевр, в том числе и выдающиеся художники, которые неоднократно возвращались, не скрывая восхищения. Продолжалось все это только лишь 15 дней. Жерсен, заваленный предложениями о продаже этого произве-



дения, должен был, в конце концов, выбрать какого-то клиента, а так как он желал, чтобы картина осталась «в семье», то выбрал родственника месье де Жюльенна (то есть, своего и Ватто хорошего знакомого), советника парламента Клода Глюка (впоследствии холст перекупил сам де Жюльенн).

Холст? Или уже два разделенных холста? Неплохая загадка, предмет полемики: писал



ли Ватто вывеску для Жерсена на двух кусках холста, или только на одном? Картина должна была быть повешена (и ее повесили) под внешней аркадой магазина, так что она должна была иметь (и имела) полукруглую форму сверху. Дуга этой аркады нам известна, благодаря картине Юбера Робера «Разборка домов на мосту Нотр-Дам» (см. ниже), но нам неизвестна форма дверей лавки Жерсена и венчающей ее конструкции (вполне возможно, что какой-то элемент рассекал дугу в центре, что заставило разделить вывеску). Дело в том, что часть историков защищает гипотезу, будто бы Ватто покрыл красками только один кусок холста, который впоследствии разрезали пополам. По словам П. Алфасса (1910) это сделали лишь пруссаки (король Пруссии Фридрих II Великий приобрел картину около 1745 года¹³), только с этим утверждением сегодня уже никто не соглашается. Вот только никто не знает, кто и когда такое разделение мог бы совершить. Выдвигались предположения, будто бы это сделал сам Ватто, закончив картину, либо же его ученик Жан-Батист Патер, несколько позднее, когда дописывал и переписывал фрагменты. Разделенные части были объединены в единый прямоугольник только А.Д. 1899.

Следующий вопрос: кто и когда придал картине прямоугольную форму? Первоначально она была полукруглой сверху – ей дописали весь верх, что составляет почти 1/4 нынешней площади картины! Предполагается, что сделал это Патер. Фактура, которую мы видим сейчас, сохранила след дуги. Кстати, разрез по центру тоже виден. Впрочем, он был сделан не строго по центру: правая часть картины имеет ширину 155 см, а левая – всего 151 см. Вместе это дает нам 306 см, а это означает, что шедевр подвергся сокращению (обрезанию «по крыльям»), потому что первоначально его ширина составляла 355 см. Нам известно, что слева была телега с сеном, остатки которого, после обрезки холста, были записаны стеной, фигурой носильщика, держащего палку, и валяющейся соломой. Кто это сделал? Наверняка, тот же самый Патер (тезис, выдвинутый Г. Адхемаром, 1964). В свою очередь, правая сторона в паре мест была покалечена саблями австрийской солдатни, которая захватывала Шарлоттенбург (1760).



Юбер Робер
«Разборка домов на мосту
Нотр-Дам», фрагмент
(1786, холст, масло
Лувр, Париж, Франция)

¹³ Фридрих Великий, страстный любитель и пропагандист Рококо (в особенности, рококо французского), приобрел около трех десятков работ Ватто. Основную часть этих закупок сделал для короля его посол во Франции граф Ротенбург – примечание автора.



«**Вывеска**» – редкая «сцена в интерьере» у мастера, который в качестве сценографии любил пленэр. И столь же редкое у него преобразование вроде бы камерной жанровой сцены в произведение столь монументальное, что его сравнивают с **"Las meninas"** Веласкеса. Все здесь дышит величием. И все здесь (если только не считать женской моды) дышит прошлым. Что-то взято из голландских натюрмортов и от аристократического маньеризма итальянцев (например, Морони), из тишины интерьеров Вермеера, от меланхолии Лоррена, и от тайн женщин Джорджоне, и конечно – из театра. Хотя и другого рода, чем предлагали *"fêtes galantes"*. Там люди застыли в танцевальных позах родом из театра теней, и повсеместно там присутствовала

мысль: жизнь – это мираж, все пройдет, Экклезиаст был прав. Здесь же, хотя и полно символов тщеславия (часы, вязанка соломы, зеркала), а убираемый в сундук портрет «Короля Солнца» символизирует преходящесть людского могущества, меланхолия пикников на пленере отсутствует. Зато присутствует их нереальность.

Кажется, что мы наблюдаем здесь своеобразный художественный репортаж – обычных клиентов, которые совершают самый обычный осмотр и покупки в салоне Жерсена. Только историки усомнились практически во всем. Лавка Жерсена была, якобы, гораздо меньше изображенной здесь – дырой шириной в три с небольшим метра (если это так, тогда утверждение Жерсена в своих записках, будто бы Ватто написал **«Вывеску» «непосредственно с натуры»** – ложь). Стен тогдашних (1720) лавок, торгующих предметами искусства, не завешивали столь плотно холстами, модным это стало значительно позже. Костюмы дам тоже не соответствуют модам того времени – такими они стали лет через 10 после смерти Ватто (а это означало бы, что Ватто стал визионером или буквально дизайнером мод!). Только лица персонажей больше всего похожи на портреты. Было выдвинуто предположение, что мужчина, сопровождающий даму в розовом плаще – это автопортрет мастера; женщина, сидящая у стойки и демонстрирующая исключительно изысканную позу – это мадам де Жюльенн, ее сопровождают муж и кузен мужа, месье Глюк; а вот дама, сидящая за стойкой и предлагающая им зеркало – это супруга Жерсена, который представляет крупную овальную картину паре клиентов.

Все вместе представляет собой игру символов, опирающуюся на легкую асимметрию весов: более многочисленная группа персонажей справа перевешивает группу слева. Здесь: будущее перевешивает прошлое. Ведь в этой чудесной композиции (одной из наиболее ясных и ритмичных среди всех композиций Ватто) – левая сторона символизирует прошедшее время, а правая – время завтрашнее. Слева – укладываемый в сундук портрет Людовика XIV (кисти Риги или Лебрена). Это непроданный раритет, никому не нужный мусор, который необходимо убрать, объект *"démodé"*, эмблема дезактуализации. А справа царит овальная мега-картина с обнаженными купающимися нимфами – нечто безумно модное, что будет царить еще долгое время. Два простейших символа: похорон и рождения. Помпезность классицизма «Великого Столетия» идет на свалку истории, а зарождается и крепнет гедонистический эротизм молодого стиля Рококо.

Сколько же прелестных, тонких, иногда злорадных аллюзий. Комедианты месье Ватто вернулись с Киферы, сбросили «любовные пелеринки» и пришли в магазин с предметами искусства, чтобы продемонстрировать любовь другого рода – обожание живописцев. Они никак бы не смогли распознать авторов картин, развешенных на стенах (историки подсказывают, что среди этих портретов, пейзажей и мифологической эротики имеются произведения ван Остаде, ван Дейка, Рубенса, Рейсдала, Поттера, Тенирса, Снейдерса, Бассано, Фита и Антонио Моро), но пытаются импонировать элитарным безразличием знатоков. Женщина во вдовьих одеждах изучает пейзаж над табуном голых девиц, ниже



присел «знаток», пронзающий взглядом розовые бюсты и лона, рядом с ним компания, заинтересовавшаяся изысканными изделиями из лака, нарциссически всматривается в зеркало – «здесь становится совершенно ясно, кто чего стоит, поскольку искусство безошибочно осуществляет выбор между теми, кто его по-настоящему ценит, и теми, для которых такая любовь – всего лишь забава» (М. Герман, 1984).

Сцена слева тоже многозначна. Упаковываемый в качестве символа прошлого портрет «Короля Солнца» это двойная злобная насмешка, поскольку магазин Жерсена назывался "Au Grand Monarque" («Под Великим Монархом»), что было знаком поклонения фараону Абсолютизма. Типичный для Ватто персонаж, повернувшийся спиной к зрителю – дама в бледно-розовом плаще, которая изящным шагом, кадильным движением ступает с уличной мостовой (или со двора) на напольные плитки магазина – прощается мимолетным взглядом с монархом, которого грузчики сейчас либо просто унесут, либо почтят ссылкой в подвал. Правда, профиль дамы для нас не прочитывается (так называемый *"profil perdu"*), но от него исходит ностальгия, а может и печаль (печаль одной из многих анонимных «вдов», оставшихся после бурбонского петуха?). Тем временем кавалер, сопровождающий даму (Ватто?), пытается оттянуть ее от королевского «погребения» к заре чувств эпохи Рококо, то есть на другую сторону интерьера лавки. Интерьера театральной сцены, ибо Ватто – по театральному образцу – ликвидировал одну стенку салона, ту самую, что находится между актерами и публикой. От театральности, привитой ему Жилем, он так никогда и не избавился.

Элементы иронии, о которых я уже упоминал, помещают театр «Вывески» в ряд явлений, предвосхищающих Просвещение (как будто бы они желали стать предвестием появления Хогарта или самого Гойи), но эссенцией палитры в стиле Рококо и музыкальности кисти Ватто в стиле Моцарта является волшебная колористика. Историки будут пытаться превзойти друг друга в комплиментах этой ошеломительной симфонии пастельных красок. Д. Экардт: «Их мелодичная гармония мастерски объединяет подвижный, вибрирующий ритм действующих лиц (...) Краски этого шедевра венчают все наследие Ватто» (1973). Д. Хильдебрандт: «Самые сублимированные тона, которые когда-либо сошли с палитры мастеров с самого начала европейской живописи» (1922). Р. Мутер: «Неземное произведение, которое мог создать только больной чахоткой. Серо-розовые

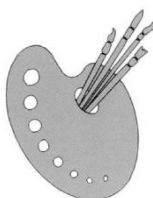
краски едва-едва коснулись этого холста своим эфирным дуновением, щуплые фигурки лишились всяческой телесности, они всего лишь тени...» (1902).

Рихард Мутер несколько пересолит с этими своими «теньями». Телесность героев в **«Вывеске»** весьма основательна, несмотря на рафинированную деликатность красок. Давайте посмотрим, хотя бы, на пышные одеяния дам, сигнализирующие начало правления женщины Рококо – эти шелка столь же материальны, их также «можно пощупать», как и пушок на персиках у Шардена.



А в правом нижнем углу мы видим не имеющую прецедентов, материальную подпись художника – собаку. Этот пес был взят Ватто у Рубенса (из **«Коронации Марии Медичи»**) и помещен в **«Радостях жизни»** (1716/1718, Лондон, Собрание Уоллеса), а оттуда живьем перенесен в **«Вывеску магазина Жерсена»**, словно переводная картинка. Фламандский реализм этого пса, кажется, насмехается над эфирностью настроений картины Ватто. Он

лежит и терпеливо выкусывает из собственной шерсти блох, демонстрируя философский покой. Почему я осмеливаюсь утверждать, что это подпись Ватто? Ну, я так чувствую. Мог же испанец Гойя сделать пса своим alter ego¹⁴ (быть может, зная **«Вывеску»** по гравюре по меди Пьерра Авелина, 1732) – значит мог и француз. Ведь поговорка *«собака тоже человек»* была придумана не в XX веке.



¹⁴ См. том II, глава 20 – примечание автора.