

Л

ГЛАВА

61

ГЛАВА

**Триумфальная  
рококовость**

**Франсуа Буше**

1703 - 1770

АМ

По мнению Горация, главным назначением искусства должно быть *"docere et delectare"* – учить и услаждать. Троицу Ренессанс – Барокко – Рококо можно заключить в звучный тройной лозунг: *"docere – dolcere – delectare"* (учить – развлекать – услаждать). Но, честно говоря, и одно Рококо вполне реализовывало все эти функции, развращая своих адептов. Оно обучало флирту, сладострастью и похабности; развлекало ласками, непристойностями и оргиями; наслаждало «свободной любовью», то есть – отсутствием эротического стеснения, позволяя наслаждаться либидо при испорченных тормозах. Полу-порнографическая и просто порнографическая чувственность обрели в искусстве белого человека беспрецедентную трибуну.

Чувственность странствует по искусству со времен пещер – от торчащего фаллоса шамана в гротах Ласко (см. ниже) или Труа-Фрер, и от форм *«палеолитических Венер»*, которые не могли бы представлять богинь плодородия, если бы не имели сексуального снаряжения. В живописи Запада чувственность тоже присутствовала постоянно, даже в живописи средневековья, хотя культ Христа полностью вытеснил культ Пана (аркадского божка эпохи эллинизма), противопоставляя ценности взвешенные (внечувственные) земным (телесным) ценностям. Возрождение реабилитирует тело, Маньеризм откроет любовную пикантность, а Барокко раскроет неистовство сексуального вожделения – у Рубенса эротическая энергия извергается с силой гейзера или вулкана. Но только лишь Рококо возведет культ чувственности на наивысший пьедестал, хотя вулканическая метафора здесь была бы не к месту, поскольку основными чертами эротичности эпохи Рококо, ее духом, являются извращенность и будуарная фривольность (временами – просто развязность и сладострастие).

«Похабная» живопись эпохи рококо не было ничем иным как зеркалом своего времени – зеркалом реакции общества на *"fin-de-Louis XIV"*. Жан-Поль Кушо: *«Лицемерное ханжество, столь долго навязываемое постаревшим Людовиком XIV и мадам Ментенон, вызвало после смерти короля [умер в 1715 году] необычайно резкую реакцию, которая – по крайней мере, среди высших слоев общества, равно как и в личной жизни регента Филиппа Орлеанского, а потом и короля Людовика XV – привела к открытой развязности. Также и абсолютизм Церкви, слишком тесно связанный с королевским абсолютизмом, и проявившийся, начиная с 1660 года, в бесстыдной борьбе со всяческой нелояльностью, породил длительную нелюбовь к католицизму, которая – в особенности, в живописи – привела к определенному упадку сакрального искусства»* (1976). Абсолютно верно, в эпоху Рококо религиозное искусство как-то скукожилось – на первый план выступает искусство, продвигающее эrogenную сферу впечатлений. А живописным девизом чувственности Рококо становится творчество Франсуа Буше.

Кисть Буше очень легко идентифицировать с помощью обоняния. Запах этой живописи – это *"l'odeur de la femme"* (запах женщины). Впрочем, запах искусства Рококо как такового, аналогичен – когда говорят, что Рококо было *«женственным барокко»*, то говорят *«правду, только правду и ничего кроме правды»*; во всей истории искусств не было и нет стиля столь же женственного, как Рококо (даже Школа Фонтенбло XVI века не может с ним соперничать). В конце концов, Рококо как эпоха, во всех своих проявлениях (от этики до политики), было в рекордной степени феминизированным – женское начало столь сильно пропитало то время, что никакая иная эпоха (в том числе и



Палеологический шаман, со торчащим фаллосом  
(~15000 до н.э., наскальная роспись,  
Пещера Ласко, Франция)



Франсуа Буше «Четыре времени года – Зима»  
(1755, холст, масло; 57,2x73)  
Собрание Фрика, Нью-Йорк, США)

нынешняя) не может в этом плане с ней не то чтобы соперничать, а просто напоминать дамократию<sup>1</sup> времен Рококо! Давайте начнем нашу считалочку именно с системы правления.

## ДАМОКРАТИЯ ЭПОХИ РОКОКО

### 1. ПОЛИТИКА

Европой в это время правят женщины. Российской империей – царицы Екатерина I, Анна, Елизавета и Екатерина II Великая. Империей Австрийской – императрица Мария Терезия. Ее дочь Мария-Каролина (супруга Фердинанда IV Неаполитанского), вертит Королевством обеих Сицилий, поскольку её супруг вместо правления предпочитал трахать селянок в охотничьих домиках близ Казерты. Португалией правит королева Мария<sup>2</sup>. Каравеллой Испании, вместо королей, управляют их супруги – Изабелла Фарнезе (жена Филиппа V, которая – как писал Чезаре Канту – «*своими интригами замутила всю Европу*»), Барбара Португальская (жена Фердинанда VI), и наконец, лихо развратная и чертовски некрасивая Мария-Луиза Пармская (жена Карла IV, который ужасно не любил править страной, по причине чего предавался постоянной охоте). Главным министром испанской империи Мария-Луиза сделала Годоя, своего главного любовника, гитариста из бодеги (пивной), дав ему при случае титул – князь Монтесума. Назначением и снятием министров, *vulgo*: всем, что касается правления, занимались и чере-

<sup>1</sup> Надеюсь, этот образчик словотворчества В. Лысяка прозрачен и понятен. Кстати, название этой главы по-польски звучит "**Rokokobiecość triumfalna**". "Kobiecość" = женское начало, женственность.

<sup>2</sup> **Мария Анна Австрийская** (1683-1754), королева Португалии (жена короля Жуана V) в 1708-1754 гг., также исполняла обязанности регента во время болезни супруга. Мать упомянутой далее Барбары Браганской.

Джованни Доменико Тьеполо  
 «Прогулка втроем»  
 (1791, фреска; 200x150  
 Музей Венеции XVIII века,  
 Ка' Реццонико, Венеция, Италия)



дующиеся фаворитки короля Франции эпохи Рококо, Людовика XV (мадам де Помпадур и мадам Дюбарри), сам же формальный монарх предпочитал править так называемым «Оленьим парком» (анклавом охотничьих домиков с нимфетками, доставлявшими Бурбону "plaisir").

Париж как колыбель и метрополия Рококо представляет собой образцовую арену политической феминизации тамошних времен. Обе знаменитые "maitresses en titre" (официальные королевские наложницы; дословно: «официальные фаворитки»), Мме де Помпадур, равно как и Мме Дюбарри, игрались и внутренней, и внешней политикой, а все правительственные, административные и дипломатические посты зависели, прежде всего, от дамской группировки, то есть – говоря серьезно – от... Участник балов тех времен, герцог де Леви, писал, ничего не скрывая: «Достаточно нравиться женщинам, ибо они управляют общественным мнением, а уж чем завоевывается их склонность мы все знаем». Уже в 1721 году Монтескье заметил, что Францией правит «республика метресс», являющаяся «государством в государстве». Тогдашний (1720-1721) турецкий посол во Франции доносил султану: «Женщины творят здесь все, что им нравится, их приказы выполняются повсюду». Уничтожит все это лишь Революция, пустив в ход мясницкое лезвие гильотины.

## 2.

### ПРАВЫ

Нравы (мораль) всех времен таковы, какова в эту же эпоху нравственность женщин – говорит древняя мудрость. Но внешние (светские, эстетические) проявления этого всегда таковы, какова тенденция акцептации или степень терпимости, показатель этического либерализма, допускаемый большинством или, хотя бы, элитой Системы. В эпоху Рококо эта степень была особенно высокой, сословная постельная вседозволенность, живописным лозунгом чего, по моему мнению – гораздо больше, чем голенькие бесстыдства Буше и Фрагонара – является фреска Тьеполо Младшего из Виллы Дзианиго (около Митре), представляющая даму, которая ведет под руки мужа и любовника, а лакей несет ее будуарную собачку, то есть, здесь царит всеобщее блаженство (см. выше). Сложно было бы найти более точную иллюстрацию для моего старинного публицистического bon mot'a: «Так никогда до меня и не дошло, относится тот факт, что женщина в один и тот же день может с одинаковой нежностью гладить волосы мужа, любовника и шерсть собачки – к сфере биологии или же психики...»

Авторы афоризмов или «философы» (иногда это одно и то же) эпохи Рококо сферу Эроса тоже отмечали bon mot'ами, например, Шамфор: «Любовь – это соприкосновения капризов плоти двух созданий, напяливших на себя человеческую кожу». Буффон думал уже лишь о коже: «В любви лишь физическая сторона обладает какой-то ценностью». Когда XIX век принесет несколько более суровую этику, ветераны Рококо будут вздыхать: «Не знает наслаждения тот, кто не застал тех времен». Ну, правильно – "delectare"! Литературным лозунгом этой эпохи станут «Опасные связи» Шодерло де Лакло, с символичной для женственности эпохи Рококо – архиразвратной маркизой де Мертей. Поль-



Иллюстрация из журнала мод за 1777 год

ский переводчик «**Опасных связей**» Бой-Желеньский писал: «В XVII веке пугающая всего и всех Селимена<sup>3</sup> испытывает обязанность прикрывать мимолетные фантазии своей ненасытной кокетливости фразеологией серьезных и больших чувств; в XVIII столетии, наоборот, даже истинное чувство стыдливо прячется под маской безразличия и цинизма (...) В разврате, в не знающей границ злорадной жестокости, женщина практически превосходит мужчину (...) Испорченность становится искусством, в практику которого поровну входят: жестокость, вероломство, измена, искусная тиранья» (1912). А где же искусность в оргиях? Выдающийся знаток XVIII столетия, Ежи Лоек: «Компании даже из самых высших слоев позволяли себе проявлять далеко продвинутую фривольность (...) Пикантнейшие оргии с участием множества прекрасных дам и элегантных кавалеров практиковались очень

часто даже в самых изысканных салонах» (1975).

### 3.

#### МОДА

"*Frivolité*" Рококо (согласно некоторым суждениям, являвшаяся проявлением скорее импотенции, чем сексуального влечения) не попала бы на свой бал-маскарад без соответственной маски – маски костюма. Никогда ни до, ни после того в истории женщина не была столь богато одета и украшена. Она носит гигантские (до полуметра в высоту!) пудренные, украшенные перьями, монетами, искусственными цветами и драгоценными камнями прически или парики, плюс кринолиновые «шатры», на поясе – гектары расшитого кружевами и «цветочками» шелка (или тафты) на объемных решетчатых конструкциях из дощечек, проволоки и китового уса. Парафразируя злорадное замечание Г. Рида о том, что удаление пыли в салоне эпохи Рококо должно было представлять адски сложную задачу – можно сказать, что необходимо было быть хорошим инженером, чтобы раздеть женщину эпохи Рококо (к счастью, они весьма охотно «инженерам» в этом помогли).

И что с того? – спросит кто-нибудь. – И что это за аргумент: женственность женской моды? Замечание верное. Аргументом же является факт, что мужская мода эпохи Рококо догоняла женскую, благодаря чему костюм мужчины того времени был настолько феминизирован, как никогда до или после. Пойдем сверху: нелепая или фантастическая шляпка, завитой и напудренный (весьма часто, украшенный) паричок; под подбородком небольшое кружевное или складчатое жабо, богато вышитый и расшитый кургузый фрак или жакет, под ним столь же пестренький жилетик, многоцветные или же прозрачные, с какими-нибудь насекомыми внутри, пуговички; золотые брошки и булавки, кружевные манжетики на рукавах, шелковые штаны-кюлоты до колен, ниже – цветастые чулочки, и наконец туфельки с пряжечками, больше похожими на бижутерию, и все это в пастельной гамме цветов, изобретенной Ватто, равно как и в испарениях духов, подавляющих смрад тела. Толпа подобным образом одетых мужчин, бессознательно гнавшихся за женской модой, как мне кажется, и была адресатом стихотворения «**Зеленый осел**», написанного немецким поэтом того времени Кристианом Ф. Геллертом (сторонником Просвещения, а не Рококо):

<sup>3</sup> Селимена, персонаж комедии Ж.Б. Мольера «**Мизантроп**» (1666), возлюбленная Альцеста. В ее парижском доме происходит действие комедии.

«Так оно, к сожалению, и бывает со всякой толпой;  
 Пускай что-то спорит со здоровым смыслом и головой,  
 Пусть явно там глупость прикрыта коровья –  
 Толпа ее с радостью примет, ведь новая.  
 И здравого смысла слова не дойдут,  
 Главное – мода вначале, вот путь.  
 Но время, наш князь и мудрец, чем все люди,  
 Вопли глупцов постепенно остудит;  
 Хочешь – не хочешь, за голову браться  
 Надо, умеет наш князь убеждать...»

## 4. АРХИТЕКТУРА

Архитектура данного периода является наглядным доказательством женственности эпохи Рококо. Дело в том, что в ней имеется колоссальный перевес в сторону орнамента и украшательства (другими словами, бижутерии и макияжа) по отношению к конструктивности и форме. Интерьеры эпохи Рококо – как светские (в основном, интерьеры дворцовых резиденций), так и церковные – особенно пухнут от избытка завитушек в стиле "rocaille", гребешков, виноградных гроздьев и листьев, хрящиков, ракушек, пальмовых веточек, etc., etc., благодаря чему, архитектура с маркой «Рококо» походит больше на произведение кондитера, а не архитектора. Она похожа, скорее на фарфоровый сервиз, чем на строение. Это дамское платье эпохи Рококо, а не фасад или плафон.

## 5. САДОВОЕ ИСКУССТВО

Дополнением к архитектуре было искусство создания сказочных садов и парков. Этот «французский садово-парковый стиль», переполненный так называемыми водными театрами (то есть – бассейнами, фонтанами и каскадами), скульптурами, домиками, зверинцами, гротами, беседками и обзорными аллеями, наконец, фантастическими конструкциями из моделируемых секаторами деревьев, кустов и цветов – был отпрыском Барокко, а точнее – второй половины XVII столетия. Но в XVIII веке «зеленая архитектура» – женственная ex definitione – достигла своего апогея, когда изысканность сделалась ультра-женственной.

## 6. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПРОМЫСЕЛ

Судьбе трудно отказать в чувстве юмора, равно как и в своеобразной тактичности и пунктуальности, то есть в умении оказаться в нужном месте и времени. Как будто по заказу Рококо – у самого порога данного стиля (1709) алхимик Иоганн Фридрих Бётгер изобретает настоящий европейский фарфор (настоящий, по отношению к более раннему «фарфору Медичи» vel «мягкому фарфору»), что позволило заменить чрезвычайно дорогостоящий импорт такой керамики из Китая. Годом позднее (1710) начинает деятельность ее знаменитый саксонский производитель (Мейсенская мануфактура), и очень скоро весь континент эпохи Рококо совершенно обезумел на пункте сервизов и безделушек из фарфора. Изделия немца Кендлера или итальянца Бустелли стоили бешенные деньги, а раскрашенная фарфоровая фигурка буквально сделалась гербом Рококо. Г. Рид: «В одной фарфоровой фигурке помещается полнейший, чистый и кристаллизованный дух Рококо» (1931). Vulgo: дух женственности.

Рококо сходило с ума не только от фарфоровых, но и от всяческих других штучек. Особенно механических (таких как шарманки), и совершенно теряло разум при виде «живых кукол» или тогдашних роботов, называемых андроидами (искусственными людьми). Гении механики (Дрозды, Вокансон, фон Кемпелен, Мельцль и др.) производили подобные заводные (ужасно дорогостоящие) ходячие, танцующие, пишущие, говорящие, принимающие пищу и тут же испражняющиеся (!) автоматы ради развлечения посетителей салонов, которыми управляла эмансипированная до границ пристойности девочка – любительница кукол.

## 7. ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ ИСКУССТВА

О феминизации искусства эпохи Рококо я уже говорил относительно искусства Ватто. Все «*каре тузов*» французской живописи времен Рококо (Ватто, Шарден, Буше и Фрагонар), плюс армия их эпигонов, служила женщинам своими кистями. Но женщинам различным. Шарден – мещанкам, Ватто – «развратным маркизам», а Буше и его ученик Фрагонар, чаще всего – голеньким куртизанкам и таким же голеньким распутным девицам, *vulgo*: невинным шлюшкам, «босым» от ног до головы. У Буше напор этой невинной обнаженки принимает масштабы потопа. Откуда это у него взялось? Наверняка из предрасположений мозга и того, что болтается между ногами, но также – и от ожиданий рынка, от сексуального спроса клиентов, поскольку либо предложение стимулируется спросом, либо его совершенно нет.

Поскольку мы усвоили семь признаков женственности Рококо по Лысяку – давайте займемся мастером «порнухи» зрелого Рококо (мастером «порнухи» позднего Рококо станет Фрагонар). Франсуа Буше, ученик Ф. Лемуана и Ж.Ф. Карса, был принят в Королевскую академию в 1734 году; а уже в 1737 году его избрали профессором; в 1761 году – ректором, а в 1765 – директором или главой. Параллельно с директорством, он «хапнул» пост «первого придворного живописца». Оба эти титула достались ему после смерти их предыдущего владельца Шарля ван Лоо (точно так же, как десятью годами ранее он получил, после смерти Одри, пост директора Королевской мануфактуры гобеленов в Бове). 1765 год – до смерти осталось всего пять лет, но упомянутые почести были лишь венцом долголетней карьеры любимца двора и салонов.

По его собственному свидетельству, за время этой карьеры он написал тысячу картин и «махнул» десять тысяч рисунков. Рисовал он буквально все, что тогда было принято: сцены исторические, сцены религиозные (ветхо- и новозаветные), сцены мифологические, сцены жанровые (в том числе, и мещанские, в стиле Шардена – *exemplum* «Завтрак» 1739 года, Лувр), сцены охотничьи, сцены пастушеские и развлекательные в стиле Ватто, сцены морализаторские в стиле Грёза, пейзажи, портреты, сцены охоты на экзотических животных и битв а-ля Рубенс, водяные мельницы, напоминающие Хоббему (см. ниже), типичную «китайщину» эпохи Рококо и даже монаха-отшельника («Брат Лука», 1742, Москва, Музей им. Пушкина), но охотнее, а следовательно чаще всего – пикантную эротику, мифологического содержания и тематики (см. след. стр.), сюжеты для которые он, как правило, брал из «Метаморфоз» Овидия. Благодаря ей он вошел в историю в качестве живописца фривольных, иногда даже развратных эротических картинок, балансирующих между настенными *rappeau* эпохи Рококо или супрапортами и эмалированной крышечкой



Франсуа Буше  
«Пейзаж с водяной  
мельницей и руинами  
храма»  
(1743, холст, масло; 91x118  
Музей Бове,  
замок Бернард-Кастл,  
Тисдейл, Дархэм,  
Великобритания)



Франсуа Буше «Триумф Венеры» vel «Рождение Венеры»

(1740, холст, масло; 129,5x161,3

Национальный музей, Стокгольм, Швеция)

пудреницы или табакерки из слоновой кости; ergo: он мастер декоративного, придворного, салонного и будуарного (это общепринятый термин) искусства – неестественного, зато наполненного обаянием, чисто декоративного, зато чрезвычайно чувственного, иллюстративно-непристойного, зато вызывающего уважение своей удивительной силой.

Искусство Буше, являющееся апофеозом Рококо и его религией, прежде всего – апофеоз королевы Рококо, женщины, а точнее: женской наготы как идеала вселенской красоты. Можно спокойно отождествлять эту живопись с красочным гимном женственности женщин, или скорее псалмом (поскольку сам Буше свою мастерскую называл храмом!) – с молитвенным пением, совсем не святотатственным, ведь «Господь сотворил женщину» сразу голой. Когда я пишу «женственность женщин», не делаю ошибки типа «масла масляного», а только отмечаю, что песнь Буше ничем не напоминает сентиментальные рассказы и морализаторские рифмы, лишь имитирующие женственность. Буше делает "chapeau bas" (снимает шляпу) перед чертами извечными и традиционными, поскольку они входят в сферу биологии: кокетством, чувственностью и безгрешной развратностью дам. Гены, которые Вермеер скрывал в тени, в недосказанности, в глазах, в искривлении губ или в самой атмосфере кадра, Буше – словно смеющийся озорник, что срывает балдахин над ложем или приоткрывает дверь алькова – открыл, показав нам «голую правду».

Я вовсе не утверждаю, что он показывал всех женщин. Буше изображал тех женщин, исключительной целью, смыслом существования, женственным гением или расчетом суждено было стать «отдохновением воина», матрасом самца (и, вместе с тем – диктатором самца, одно другому не мешает). Женщин, которые находят себя в исполнении всех своих психических, биологических и денежных устремлений. Чарльз Ф. Стаки, изучая дам Буше, воспользовался термином "sex toys" (сексуальные игрушки). Речь шла именно об этом. Вопреки феминисткам, которых «это» доводит до ярости – женщины Буше «охотно и сво-



**Франсуа Буше**  
**«Геркулес и Омфала»**  
 (1724/30, холст, масло;  
 90x74  
 Государственный музей  
 изобразительных  
 искусств  
 им. А.С. Пушкина,  
 Москва, Россия)

*бодно ложатся на животики, демонстрируя попочки с той, совершенно не притворной невинностью, с которой только французы способны представлять эротику»* (П. Майер, 1969). Все женщины-модели Буше – это пикантные парижаночки без комплексов. Буше рисовал их выставленные попки, бюсты и лона во всех конфигурациях (то есть, представляя с различных сторон и под любым углом), а единственным оправданием были уже упомянутые мифологические причины (Психея, Даная, Леда, Венера etc.).

Не печатают (разве что в альбомах с порно) наиболее смелые эротические эзерсисы Буше, такие непристойности как **«Влюбленная парочка»** (Лувр; вполне возможно – подражателя Буше), где партнер посасывает сосок, а дама раскладывает конечности и выпячивает лono с шокирующим обаянием; или **«Интимный туалет»** (Мюнхен, коллекция Альберта Лангена), где дама подмывается на биде. Особо смелыми среди публикуемых картин считаются: **«Лежащая одалиска»** и **«Отдыхающая девушка»**<sup>4</sup>, либо же знаменитый **«Поцелуй»**, называемый искусствоведами **«Геркулес и Омфала»** (см. выше).

Пуритане всегда будут плевать при виде различных лесбийских кадров Буше. Трудно сказать, почему Буше столь часто эксплуатировал эту сторону женственности; вполне возможно – считая ее характерной, врожденной, биологической детерминантой? Иногда он делал это резче, действуя посредством обнаженки выпяченных ягодиц (**«Леда и лебедь»**, Стокгольм, Национальный музей), в другой же раз – более деликатно, скрывая это

<sup>4</sup> См. том VII, глава 69 – примечание автора.



**Франсуа Буше**  
**«Юпитер и Каллисто»**  
 (1744, холст, масло; 98x72  
 Государственный музей  
 изобразительных искусств  
 им. А.С. Пушкина,  
 Москва, Россия)

одеждами, но с мифологической символикой, не оставляющей никаких сомнений. Поводом номер один стал для него миф о Юпитере и Каллисто (см. выше). Каллисто была любимой нимфой Дианы, богини охоты. Желая соблазнить Каллисто, Юпитер (Зевс) принял облик Дианы и благодаря этой хитрости свое желание исполнил, а это означает, что две мифологические девицы, предпочитавшие лесбийскую любовь, тренировались в сексе регулярно (кстати, от связи Юпитера-Зевса и Каллисто родился сын Аркас, от которого появилось название Аркадии, буколического рая).

Существует и другая (помимо эротизма родом с острова Лесбос) причина того, что моралисты плюют в сторону Буше. Ведь женщины его отличаются не только беззаботной чувственностью, игривость, продвинутой до бесстыдства или же квази-сладострастной игры, но и нимфетичностью или же несовершеннолетием – все они выглядят «малолетками». Уже цитированный Стаки называл голышек Буше *"dimpled girls"*, что легко переводится, так как *"dimple"* – это ямочка на личике. Но Стаки, похоже, думал еще о чем-то, когда писал о ямочках на лице. Так что «девочки с ямочками» звучит лучше, поскольку несколько непристойно.

А Буше как раз и желал этого «несколько» – немного сладострастия, немного извращений, чуть-чуть, Боже упаси, если этого будет много, скорее эхо, отражение, чем факт. Его кисть не бывает по-настоящему сладострастной, даже когда бывает слегка извращенной; «*Это не Буше вожделеет*», – говорил король живописного Неоклассицизма Давид; девицы Буше выглядят невинно, хотя они и расставляют ноги – штучка, на первый

взгляд, малореальная, а у него – самая обычная. Ведь на самом деле, месье Буше не порнограф, а поэт. Поэт персиково-алебастрово-розовой кожи, тепленьких округлостей, прелестных ямочек, приятно пахнущих складочек и иных женских прелестей, изображаемых живописными средствами на пути, который от Тициана с Рубенсом ведет к Ренуару.

Гёте: «Художник не обязан и не может рисовать того, чего не любит». Продолжая цитату, знаменитый уроженец Веймара дает нам Рубенса в качестве примера мастера, который превосходно писал женщин, поскольку их любил. То же самое относится к Ренуару и Буше. К ним же можно отнести слова Фабио Галана (сказанные о Дега): «Он так никогда и не стал абстракционистом, поскольку слишком любил форму женского тела» (1996). Травестируя это высказывание, можно заявить, что Буше не перестал быть эротоманом живописи, поскольку уж слишком сильно любил... и т.д.

Но только ли живописи? В этом историки сильно расходятся. Одни утверждают, будто бы Буше был Казановой и дам менял как перчатки, а другие просят представить доказательства, документы, достоверные свидетельства, потому что несколько шуточек в мемуарах и спекуляции, мотивированные содержанием его эротических картин это слишком уж непрочная историографическая база. Нам известно, что у Буше был бесконфликтный брак с женщиной, которая в свои двадцать лет считалась красивейшей француженкой (и часто супругу позировала), зато нам ничего не ведомо хотя бы о малейшем романе на стороне мастера "pin-up girls" эпохи Рококо. Так может, старый вердикт цензуры, вынесенный Ватто: «Развратен головой, но в поведении благопристойный» подходит и для Буше? По моему личному мнению (которое мне подсказывает так называемое чутье) – не подходит; ну не верю я, что Буше только лишь рисовал своих моделей, но чутье сложно назвать доказательством, а другие доказательства нам не известны. То есть, правды мы не знаем. О ней знают лишь Господь и дьявол.

Так что в спальнях он, возможно, и не зарабатывался насмерть, зато занимался этим у картин – Буше мог по двенадцать часов не отходить от мольберта! Понятное дело – именно благодаря краскам, кистям, холстам и мольбертам он мог обрести бессмертие, создавая собственный стиль. Я правильно говорю – именно стиль! Даже Дени Дидро, заядлый критик эротического жизнелюбия картин Буше, должен был признать, что Буше создал манеру настолько свою, настолько оригинальную, что его персонажей мы узнаем незамедлительно, даже если их поместить в чужие картины. Базой этого «стиля Буше» являются: превосходный рисунок и теплый, чистый колорит. Говоря по-другому: это живопись очень графическая, зато исключительная по палитре (хотя еще при жизни Буше критиковали за избыток розовых тонов при изображении обнаженного тела). Действительно, когда отмечается великолепие хроматики Буше, следует помнить, что она совершенно не сравнима с хроматикой Ватто. А какие краски у французов XVIII столетия могли сравниться с красками Ватто? Разве что краски Шардена.

Ну еще и проблема техники. По сравнению с «импрессионизмом» Шардена и Ватто, Буше слишком «вылизан», как ранее Вуэ, а впоследствии – Давид и Энгр. Буше, как и многие живописцы эпохи Рококо, был должником Рубенса, тем не менее, он не взял у фламандца более смелую технику. Нет, он взял у него кое-что другое: более динамичное, чувственное утверждение жизни, немного красок (в особенности – часто применяемые розовые тона) и культ женской наготы. Голышки Буше – это головоломная попытка трансформации «говядины Рубенса» в фарфоровых куколок эры Рококо.

Рубенс лихо изображал как обнаженных дам, так и их одежды. Буше в этом плане не хуже. Как бы желая поспорить с последующим тезисом дилетантов, будто бы Ватто был гением изображения одежд, то есть – дам одетых, а Буше – гением обнаженки, то есть, дам раздетых, он перенес на холст несколько великолепных платьев мадам де Помпадур. Ее мюнхенское изображение, правда, имеет конкуренток (например, тоже мюнхенское, платье супруги Рубенса, Елены Фоурмен или лондонское платье мадам Муатессье кисти Энгра), но их немного в этом же классе (классе пышности и элегантности). Если сравнить с платьями госпожи Рубенс и госпожи Муатессье – мадам де Помпадур выигрывает (см. след. стр.). Выиграть у Рубенса или Энгра весьма нелегко, для этого необходим суперталант.

## ПЛАТЬЕ

**Питер Пауль Рубенс**  
**«Портрет Елены Фоурмен»**  
 (1630, дерево, масло; 162x134  
 Старая пинакотека, Мюнхен, Германия)



**Жан Огюст Доминик Энгр**  
**«Портрет мадам Муатессье»**  
 (1856, холст, масло; 120x92  
 Национальная галерея,  
 Лондон, Великобритания)



**Франсуа Буше**  
**«Портрет маркизы де Помпадур»**  
 (1756, холст, масло; 201x157  
 Старая пинакотека, Мюнхен, Германия)

Его талант никогда и не отрицали, но в величии ему отказывали часто, что продолжается и до нынешнего времени. Современник Буше, писатель Мармонтель насмехался: *«Буше встречает красивых женщин, вот только в гадких местах»*. Истинную баталию против Буше начал другой его современник, признанный авторитет XVIII века, энциклопедист, «философ»-искусствовед, месье Дидро. Он хвалил Греза, Шардена и Верне, но для Буше у него были лишь остроумные колкости: *«Художник выставленных попок»* и *«Долой из Салона!»*. Причем, так было не сразу: отношение «философа» к живописцу подвергалось эволюционным изменениям. В Салоне 1761 года Дидро так комментирует выставленные картины Буше: *«Какие же чарующие краски, какая многогранность, какое богатство форм и идей! Все имеется у этого человека, кроме правды. Он не перестает увлекать, но занимается только лишь сладким пороком»*. Через четыре года (Салон 1765 года) любые нотки благожелательности полностью исчезают: *«Что можно сказать об этом человеке? Испорченность вкуса, рисунка, цвета, композиции, характера и выражения, сопровождаются у него испорченностью нравов. И что вы хотите видеть у него? Ведь он может рисовать только те вещи, которые подсказывает ему воображение человека, всю жизнь проводящего с проститутками самого низкого разряда. Смее утверждать, что человек этот действительно не знает, что такое утонченность, правда, деликатность, скрупулезность, добродетель и простота, поскольку все эти понятия ему чужды. Смее также заметить, что он никогда не видел и натуры – по крайней мере, такой натуры, которая трогает мою душу – а также хорошо воспитанного ребенка и порядочной женщины. Ручаюсь за то, что у него просто нет вкуса»*.

Это самому Дидро не хватало ума, когда он такое писал. Не хватало его и тем историкам, которые клеймили Буше или относились к нему с презрением. Хелдейн Макфолл весьма метко комментировал это, замечая, что историкам искусств, не любящим Буше *«не хватает понимания сути искусства»* (1911). Современник Макфолла (перелом XIX и XX столетий), немец Рихард Мутер: *«Картины Буше во многих отношениях разочаровывают. Им не хватает деликатности, присущей мастерам Рококо, его персонажам недостает психологического очарования, в них нет души, потому-то они и не способны обращаться к душе (...) В них имеется некая типичность, шаблон и не имеющий основания схематизм, они похожи на восковые фигурки»*. Не знаю, дозрел ли, ergo эволюционировал ли Мутер в сторону смягчения своего мнения, как дозрел Дидро, который после смерти Буше сказал: *«Похуже, я судил о нем слишком строго...»*

Это полупризнание в качестве эпитафии мало что меняло – оно не стерло нанесенного Буше оскорбления. Отделанный пинками «великого философа» и во всем аплодирующими Дидро деятелями Просвещения, Буше потерял публику, которая нашла себе новых кумиров. Под самый конец жизни интерес к нему вовсе ослаб, когда же художник умер – о нем «забыли» почти на сотню лет. «Открыт» он был Тор-Бюргером<sup>5</sup> и братьями Гонкурами. Империя Наполеона III (так называемая Вторая империя) вернула ему славу, поскольку придворные дамы императрицы Евгении обожали амурные холсты Буше. Впоследствии (в начале XX века) эта слава только укреплялась, чтобы наконец, во второй половине века, расцвести в полной мере. Что вовсе не означает, что эту славу признали все.

Кто сегодня не любит Буше? Некая разновидность глупцов и квакеров<sup>6</sup>. Лично я не знаю, был ли генсек польских историков искусства времен ПНР Ян Бялостоцкий, сторонником этой секты, но мне известно, что в его двухтомной истории искусств, равно как и в многочисленных томах его эссе на темы искусства (всего насчитывающих несколько тысяч страниц), имя Буше не встречается ни разу! Ни разу! Неужели месье Буше был антисемитом? Никаких оснований считать его таковым нет. Тогда почему? Точно так же и у британского корифея Х.В. Янсона, который ни словом не упомянул Буше в своем чудовищно объемном (размерами) томище. Когда признанные господа профессора пишут целые главы о Рококо, не замечая ведущего мастера данного стиля – мы имеем дело с

<sup>5</sup> **Этьен-Жозеф-Теофил Тор** (более известный как **Теофил Тор-Бюргер**; 1807-1869), французский журналист и художественный критик. Получил известность «открытием» Яна Вермеера ван Делфта.

<sup>6</sup> Здесь: суровые морализаторы.



**Франсуа Буше**  
**«Туалет Венеры»**  
 (1751, холст, масло; 108,5x85  
 Музей Метрополитен,  
 Нью-Йорк, США)

аберрацией. Буше был полнейшим воплощением Рококо. Я понимаю, что у кого-то имеются проблемы с эрекцией, и потому его доводит до бешенства женская обнаженка, главный мотив Буше, но следует ли ради этого калечить историю живописи, стирая с ее страниц великих мастеров? Англичане ненавидят Наполеона, но когда пишут всемирную историю, не игнорируют его, ведь это было бы в одинаковой степени идиотским и смешным. Тогда, почему же строят из себя идиотов титулованные историки искусств?

Давайте спросим о Буше художников, людей, которым довольно часто на мнения историков искусств наплевать. Мне известны немногие художники, критикующие или хотя бы недооценивающие Буше. Правда, меня несколько удивил Делакруа, поместивший в один ряд Буше и ван Лоо<sup>7</sup>. Сделал он это критически, но тоже склонив голову перед техникой: *«Буше и ван Лоо. Их школа: манера, отказ от всяческих поисков и всякой естественности. Способ исполнения достоин внимания. Исходит из традиций»*. А рассмешил меня другой француз, «*мужицкий реалист*» Жан-Франсуа Милле. Он оплевывал Буше («*Буше – это порнограф*»); «*Всего Буше я отдал бы за одну обнаженную женщину Рубенса*» и т.д.), но создал множество холстов в стиле... Буше! На что ему и указали. Оправдывался он как дурак: «*Тут меня обвинили в увлечении Буше, поскольку я писал картины в стиле Буше. Но это ошибочное мнение. Все как раз наоборот – в отношении Буше я испытывал решительную враждебность. Да, я вполне оценивал его талант и технику, но меня раздражало вызывающее содержание его работ. Я буквально смотреть не мог на всех тех печальных женщин, все это выглядело настолько жалко. Буше писал не обнаженную натуру, а всего лишь бедненьких раздетых существ, столь жалких по сравнению с пышущими красотой, гордостью и силой женщинами Тициана*».

<sup>7</sup> Шарль-Андре ван Лоо (1705-1765), французский придворный художник эпохи Рококо, любимец маркизы де Помпадур, «первый художник» при дворе Людовика XV.

Количество художников, выразивших почтение Буше без каких-либо «но», весьма велико, от Удри<sup>8</sup> до Уистлера и далее. Наилучшим аттестатом качества кисти Буше является факт, что очень высоко его ценил художник презиравший фривольность – его современник Шарден. Тематика здесь не играла никакой роли – главным было мастерство исполнения. Давид замечательно, лапидарно и исчерпывающе, охарактеризовал все величие Буше: «*Буше быть нелегко*».

Если бы возникла необходимость выделить отдельно «*декоративную живопись*» – Буше в этой категории претендовал бы на трон, с большими шансами на успех. Если бы мы выделили в живописи эротическую пикантность – на этот скипетр у Буше было бы немного достойных конкурентов (Фрагонар, Бронзино, и возможно, какие-то мастера Школы Фонтенбло). Я вовсе не утверждаю, будто бы он живописец-виртуоз олимпийского класса – Буше не хватает глубины, это правда. Но должна ли красота быть интеллектуально глубокой и авангардной в техническом плане? Впрочем, живопись Буше наверняка была бы более глубокой, если бы он родился не в такое мелкое время. Но родился он именно тогда, когда люди носили парики вместо волос, в эпоху будуаров, так что не надо обвинять Буше, что он эту эпоху не перерос (ее перерос Гойя). Если бы каждый мастер превосходил собственную эпоху, ни одна из них не была бы надлежащим образом проиллюстрирована для последующих поколений. Когда сегодня мы размышляем о культуре Рококо, в наибольшей степени мы «размышляем посредством Буше», с помощью галереи его чудесных обнаженных натур.

30 мая 1770 года Франсуа нашли мертвым на полу мастерской. Он лежал у мольберта, на котором находился незавершенный холст с Венерой – повелительницей его жизни. Прекрасная, любовная смерть обняла художника во время работы и поцеловала. Давайте позавидуем ему.



---

<sup>8</sup> Жан-Батист Удри (1686-1755), французский живописец.



**Франсуа Буше «Диана после купания»**

1742, холст, масло; 57х73

Лувр, Париж, Франция

Римская Диана – это греческая Артемида (Артемис), но лучше все же говорить о Диане, в особенности – Диане древнеримской, упрощенной, а не о чертовски усложненной греческой богине, поскольку у той греческой дочери Зевса и Латоны, сестры Аполлона, уж слишком много вариантов. Многозначность многих древнегреческих легенд доставляет хлопоты с интерпретацией, которые иногда просто невозможно разрешить (эффект противоположностей, взаимоисключающих или полярно противоположных версий), и вот именно такую ситуацию мы имеем и здесь. Не существует одной Артемиды с постоянным набором признаков. Нам известны Артемида Таврийская, Эфесская, Метапонтийская, Олимпийская, Гиперборейская, Саронийская, Таврополийская, Стимфалийская, Аркадская, Арикийская (именно от этой производили Диану) и еще парочка других (в одной мифе Артемида и Каллисто – это синонимы), причем, всех их весьма часто наделяли чертами совершенно противоположными. А древнеримская Диана – это просто богиня охоты, постоянные атрибуты которой (лук и колчан со стрелами) мы видим на полотне Буше. В волосах она носит полумесяц, поскольку некоторые варианты мифа Артемиды делали ее лунной богиней, а точнее: богиней лунного сияния.

Она вышла из ручья и уселась на застеленном парчой склоне, богине прислуживает нимфа. Выглядит это как будто Афродита Книдская покинула свой постамент ради картины в стиле Рококо. Ее античная красота и античная тема сами по себе говорят о классицизме. Классицизм в Рококо? Да, именно. Те, кто знает, что очередной классицизм в форме Неоклассицизма объявит войну Рококо и сменит его – могут удивиться. Давайте приглядимся к этому.

Первый великий Классицизм французов – это XVII столетие ("*Grand Siècle*"), а его столицей и символом был Версаль. Во времена покровительницы Буше, королевы французского Рококо, мадам де Помпадур, одну четвертую всех государственных доходов Франции поглощали расходы версальского двора, так что сложно удивляться тому, что он стал самым изысканным двором, который только знала история. Часть этой одной четвертой, предназначенная на изобразительные искусства, давала крылья манере "*rocaille*". Идиллия эпохи Рококо скончалась, когда темные тона, жесткие формы, суровые жесты и героический настрой «**Клятвы Горациев**» Давида нанесли ей смертельный удар<sup>9</sup> (хотя

<sup>9</sup> См. том VII, глава 70 – примечание автора.



Фрагонар еще долго после «**Клятвы Горациев**» не признавал революции Неоклассицизма) – так звучит энциклопедический догмат. Тем временем французский Классицизм, сдвинутый на обочину кистью Ватто и гедонизмом Регентства, собственно говоря, никуда и не пропал (может быть потому, что, как писал Хью Онер: «*Античность являлась неотъемлемым реквизитом образованного разума*», 1968) и подниматься с колен он начал уже в 40-е годы XVIII века, то есть – в эпоху апогея Рококо. Лидерами этого направления были: дядя мадам де Помпадур, сановник, покровительствовавший искусствам, Ленорман де Турнем, человек почитавший Классицизм словно религию, а также его племянник Абель-Франсуа де Вандье, маркиз де Мариньи. Их меценатство будет фундаментом реставрации торжествующего Классицизма. Но, помня об этом, нельзя забывать и участия Буше.

Буше, как и пристало деятелю Рококо, декларировал враждебность по отношению к Классицизму. С каждым из своих учеников, желавших совершить путешествие в Италию, он прощался словами: «*Если станешь принимать близко к сердцу все те напыщенные римские и греческие глупости, то поверь мне, дорогуша, тебе конец!*». Его конец наступил в тот момент, когда он написал первую мифологическую сцену. Делакура: «*Сатурналий Буше (...) достаточно, чтобы возненавидеть всю ту, к сожалению тесно связанную с античностью сферу, переполненную сатирами и нимфами, за которыми вечно устраиваются погони, и другими эротическими темами*» (1853). Комизм данного замечания заключается в факте, что сделал его автор весьма эротичной «**Смерти Сарданапала**»<sup>10</sup>. Только ведь ментально-творческий дуализм художников встречается очень часто, разве романтик Гёте не проклинал Романтизм всю свою жизнь? Точно так же и в случае с Буше. Формально, искусством эпохи Рококо правит не Олимп, а будуар, только у Буше будуар становится Олимпом, а Олимп – будуаром. Куча голых баб Буше – это ожившие мраморные богини эллинизма. Графичность живописи Буше – это характерная твердая контурность всякого Классицизма. Я утверждаю, что мифологическая часть искусства Буше – это классицистический помост между французским Классицизмом эпохи "*Grand Siècle*" и Неоклассицизмом эпохи Просвещения и Революции. Некоторых голышек Давида очень сложно отличить от нимф Буше, которые и стали образцом для первых.

«**Диана после купания**» (1742 год!) является замечательным доказательством моего тезиса (о классицизме Буше). Мнение Рихарда Мутера, будто бы Буше, «*заваленный заказами, привыкнув к шаблону, заботился исключительно о "chic", об эффектности, о внешнем блеске*» (1899 – 1902) – здесь никак не применимо. Данная картина – один из величайших шедевров живописи французского народа. Удивительно, что в свое время (и даже через сотню с лишним лет), она не вызвала никакого шума, никто не обратил на нее особого внимания, она не обрела репутации выдающегося произведения. Мерой заинтересованности выдающимися шедеврами живописного искусства было в те времена количество гравюр, сделанных по данной картине. Уже сама феноменальная композиция холста с Дианой, изумительное кадрирование фигур (женщин и собак), равно как и красота деталей – должны были вызвать меркантильную горячку гравировщиков. Но в XVIII столетии с этого холста не было сделано ни единой гравюры, что совершенно непонятно! В течение последующих пятидесяти лет – тоже ничего! Только лишь в 1864 году с нее сделал гравюру Эдмон Эдуэн.

Вторая половина XIX столетия – это золотая эра «**Дианы**». Являясь собственностью Лувра (с 1852 года), холст притягивает толпы зрителей и копиистов; вторые теснятся так, что мешают один другому. Среди них встечаются и гении живописи. Например, Ренуар, для которого «**Диана**» стала столь же возбуждающим открытием, как для Колумба – вид американских островов; о ней он говорил с огромным возбуждением: «*Она была первой картиной, которая мной овладела. Никогда я не переставал обожествлять этого произведения. Я любил его так, как любят первую любовь, и никакая болтовня о том, что Буше был всего лишь украшателем, не могла моей любви отравить. Да и вообще, разве декоративность это недостаток? Буше был одним из тех, кто безошибочно понимал женское тело*».

<sup>10</sup> См. том VIII, глава 82 – примечание автора.



**Франсуа Буше**  
**«Венера, утешающая Амура»**  
 (1751, холст, масло; 107x85  
 Национальная галерея искусств,  
 Вашингтон, США)  
 Коллекция Честера Дейла

Это факт – Буше гениально понимал женскую телесность. А это означает, что он понимал, почему даже красивые женщины всегда (более или менее) недовольны собственными прелестями. Ибо они тоскуют по идеалу, а идеал – штука очень редкая. В этом плане Буше высказался, словно директор агентства моделей: *«Они должны быть пухленькими, но без полноты, деликатными, с узкой талией. Раздев сотни женщин – я нашел едва лишь один идеальный экземпляр»*. Мы не знаем, этот ли конкретно «экземпляр» позировал мастеру для чудесной «Дианы», или же художник создал идеал на холсте, корректируя недостатки модели. Скорее – второе. Фактом остается то, что Диана с этой картины соответствует всем параметрам и условиям, названным самим Буше в качестве идеальных, а золотисто-розовый оттенок кожи воспаляет мозги (мозги?) самцов.

Ватто достиг вершин, рисуя женские шелка столь «материальными», что когда глядишь на них, зрачки становятся кончиками пальцев; Шарден подарил ту же материальность своей посуде и плодам; Буше достиг эффекта осязаемости, лаская кистью кремово-персиковую, алебастрово-розовую, бледно-золотистую, мягонькую и нежненькую кожу своих обнаженных дам. Мне вспоминается диалог уже старого Ренуара с молодым Модильяни, когда старец сказал: *«Ладно, ладно, продолжай рисовать, рисуй столь же радостно, как любишь женщин. Долго ли ты ласкаешь собственные холсты? Потому что я поглаживаю попки несколько дней...»*. Модильяни, прежде чем убраться, рявкнул на это: *«Простите, но я задницы не люблю!»*. Буше – «живописец вытяженных ягод» – обожал попки, равно как и все остальные выпуклости своих моделей, благодаря чему (и благодаря таланту) выкладывал их на холст, чрезвычайно сексуально-возбуждающим образом, потому-то богатые господа и осаждали его мастерскую, заказывая бесконечные пастиши, реплики или новые версии обнаженной натуры. Они понимали лишь это. Вот почему «Диана после купания» затерялась в толпе обнаженки Буше.



**Жан-Антуан Ватто**  
**«Купание Дианы»**  
 (1713/18, холст, масло; 80x101  
 Лувр, Париж, Франция)

Афродизиакальность этой Дианы не ослабили (и не ослабляют) ее склонность к лесбиянству и ее направленная против самцов девственность, поскольку лесбийский аспект отмечался немногими, а вот аспект девственности (в то время известный всем, у кого имелось классическое воспитание, а его имел всякий, кого учили толком) – возбуждал еще сильнее. Артемида-Диана получила от творцов мифа свойство вечной и нескгибаемой девы, а от почитателей – прозвище «Чистая». Ее постоянная чистота объяснялась по-разному. То нелюбовью к мужчинам, то враждебностью к любви, превращающей женщину в слугу, то страхом перед беременностью или муками родов. Влюбилась она всего лишь раз, в привлекательного пастуха Эндимиона, но приходила к нему лишь тогда, когда он крепко спал, и не будила. А для чего тогда приходила? Чтобы поедать взглядом или просто наслаждаться зрелищем, а по другой версии мифа – чтобы осторожно целовать его замкнутые Морфеем уста. Словом – постоянная "virga intacta"? Не совсем. Буше была известна древнеиндусская мудрость: «Сладострастие женщин словно река – ничто не сдержит ее течения», потому-то он и ввел в свой кадр лесбийский мотив, подарив богине ее любимую нимфу. Диана Буше – это дева «трону́тая» женской взаимностью.

А еще он ввел антигетеросексуальную, нацеленную против самцов символику. Присмотритесь к охотничьим трофеям богини: заяц и парочка голубей. А чьим атрибутом-символом была парочка воркующих голубков? Атрибутом Венеры, богини гетеросексуализма (мужчины + женщины) – символом женско-мужской любви. Потому Буше охотно придавал своим Венерам дуэт любящихся голубков (exemplum «Венера, утешающая Амура» – см. пред. стр.). Здесь же он изобразил голубей, застреленных Дианой, что символизирует нелюбовь богини охоты к мужским членам. Теперь же давайте поглядим на собак (слева). Одна из них пьет воду из ручья, из которого только что вышла Диана, а вторая подняла голову и внима-





Франсуа Буше «Отдых Дианы и нимф после охоты»

(1745, холст, масло; 91x131

Музей Коньяк-Жэ, Париж, Франция)

тельно изучает заросли противоположного берега, как будто что-то почуяла или кого-то увидела. Это четкая аллюзия Буше к Актеону, трагическому герою мифа о Диане. Богиня никакому мужчине не позволяла видеть свои прелести. Актеон, великий охотник, случайно увидел ее, когда та купалась. В гневе она превратила его в оленя, и его разорвали собственные собаки. Нас, глядящих на ее обнаженное тело, благодаря кисти Буше, разорвут наши собственные суки.

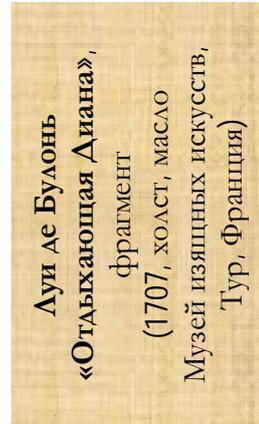
И насколько Ренуара эта Диана возбуждала, настолько Милле раздражала, представляя для него доказательство аморального поведения Буше. Милле писал: *«Видаю «Диану» Буше, ту самую, которую бесконечно копируют, у меня сложилось впечатление, что я гляжу на маркиз прежних времен, которых Буше в своей мастерской, увлекая пейзажем, собственноручно раздевал и забавлялся рисованием их ради целей, которые не слишком годятся для рекомендации. Я вспоминал Диану древних, столь благородную, с безупречными формами. А Буше был всего лишь соблазнителем»*. Ну вот, пожалуйста – он вспомнил про *«Диану древних»!* Наверняка он имел в виду выставленную в Лувре римскую копию *«Артемиды Версальской»* Леохара, а должен был иметь ассоциативное *"déjà vu"* относительно другой античной скульптуры. Мы же возвращаемся к классицизму Буше.

Сказочно красивая конфигурация Дианы кисти Буше является типичным для живописи плагиатом. Точно так же, как Микеланджело позу своего сотворяемого Адама «взял» из фрески Учелло, так и Буше взял позу своей Дианы у Дианы Ватто (см. пред. стр.). Он был любителем творчества Ватто, выполнил сотню с лишним гравюр с картин Ватто (в том числе, и для знаменитого «Сборника Жюльена», увековечившего *"oeuvre"* Ватто), потому влияние Ватто на технику Буше весьма значительно. Прежде всего – на тематику, и на композиции Буше, наглядным примером чему является *«Диана»* (и не только *«Диана»*, поскольку Буше еще пару раз использовал ту же конфигурацию, например, в *«Отдыхе нимф»* – см. выше). Но и Ватто, похоже, не выдумал эту легендарную позу, а скорее всего, скопировал ее у Луи де Булоня Младшего, то ли с его рисунка, то ли с картины написанной

## НОГА НА НОГЕ



Жозеф Николя Робер-Флёри  
«Женщина, выходящая из ванны», фрагмент  
(1843, литография по собственному  
живописному произведению 1841)



Луи де Булонь  
«Отдыхающая Диана»,  
фрагмент  
(1707, холст, масло,  
Музей изящных искусств,  
Тур, Франция)



Древнеримские статуи, антипатичные позы  
Дианы Буше (внизу – «Нереида» vel «Нимфа»  
во флорентийской Галерее Уффици)

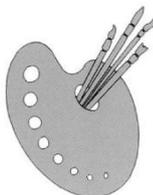


в 1707 году (см. выше). Только Булонь тоже ничего не придумал – он явно «списал» ее с более ранних работ, трудно даже сказать с чьих: Жана де Болоня, Веронезе, Доминичино или же Рубенса. Которые тоже не были изобретателями, поскольку эта дамская поза известна нам с древних времен (exemplum знаменитая «Нимфа» vel «Нереида», римская копия эллинистической скульптуры из Галереи Уффици – см. выше), ну а обезьянничал ее кто только мог, например – Айец в «Купании Вирсавии» (см. след. стр.) или же Робер-Флёри в своей «Женщине, выходящей из ванны» (см. выше). И так мы возвратились к античности.



**Франческо Айец «Купание Вирсавии»**  
 (1834, холст, масло; 184х140  
 Частное собрание, Луго,  
 в окрестностях Виченцы, Италия)

Давайте еще на мгновение возвратимся в Лувр. Появление там **«Дианы»** Буше было актом свержения с трона. С 1840 года в Лувре царила другая **«Диана»** – **«Диана охотящаяся»** (Школа Фонтенбло, 1550/1560) – андрогинные прелести которой настоящих самцов никак возбуждать не могут. Там она царила всего лишь двенадцать лет. В А.Д. 1852 появилась **«Диана»** Буше, чтобы влюбленный Ренуар мог облегчить свою душу столь же лесбийскими **«Большими купальщицами»** (1887, Филадельфия, Музей искусств), и чтобы у орд иных *"machos"* появились столь же дурацкие мысли относительно секса. Что является, как всем известно, характерной чертой людей с обочины жизни, хамов и извращенцев. Мы, хорошо воспитанные мужчины, не спрашиваем француженок, с которыми только что познакомились, уже во втором предложении: *"Voulez-vous coucher avec moi?"*<sup>11</sup>. О нет, самое раннее, в восьмом, а то и несколько позднее. Это какой принцип термодинамики?



<sup>11</sup> Не хотите ли переспать со мной? (франц.).