

Л

ГЛАВА

66

ГЛАВА

**Сентиментальная
колыбельная**

Жан-Батист Грёз

1725 - 1805

АМ

Финансовое могущество аристократии и контрреформаторская сила духовенства являлись фундаментом деспотического Барокко католических стран. Рококо было лебединой песней этого владычества. В течение всего XVIII столетия аристократы постепенно беднели, а Церкви приходилось защищаться от агрессии масонской «*философии*». На европейскую сцену вступала буржуазия. В локальном смысле (Голландия, Фландрия) третье сословие гораздо раньше (еще в XVII веке) обросло перышками власти. В основном это была протестантская буржуазия, но для всей Европы расцвет не одного лишь финансового могущества буржуа – это только восемнадцатый век, в особенности – его вторая половина. Новой клиентуре необходимо было предложить новую духовную пищу. Третьему сословию предложили Сентиментализм и Просвещение.

Любая мода, если только она существует достаточно долго, порождает пресыщение, усталость, и в конце концов – противомоду. Во Франции, царившей вот уже две декады фривольности (читай: развязности, развратности) стиля Рококо, которую художники частенько представляли как парাপорнографию, а гедонисты использовали как очередной повод для оргий, противопоставили моральную реакцию (хотя более морализаторскую, чем реальную) с сентиментальной фабулой и оформлением, что получило название Сентиментализма. И вообще, такие слова как мораль или чувства начали повсюду делать карьеру, замечательным доказательством чему, как мне кажется, является факт, что даже сам пращур теории свободного рынка, автор знаменитых **«Исследований о природе и причинах богатства народов»** (1776), Адам Смит, чуть ранее стал знаменит, благодаря **«Теории нравственных чувств»** (1759), которую до конца своих дней называл венцом собственного творчества¹. Но общественные скрепы Сентиментализма печатными прессами были возведены еще раньше.

Сентиментализм как стиль основали в 40-х годах XVIII столетия люди пера по обе стороны пролива Ла-Манш. Англичанин Сэмюэл Ричардсон опубликовал свой роман в письмах **«Памела или Награжденная добродетель»** (главная героиня которого импонировала «*чувственностью сердца*» и пуританством в быту), а француз Жан-Жак Руссо издал свои первые трактаты, морализирующие общество. Испорченная Европа купила все это словно лекарство, словно вдохнув живительный глоток воздуха на вонючей свалке безнравственности, она словно увидела свет спасения внутри пещеры, где высшее общество жило сладкой жизнью "*sine luce, sine cruce, sine Dei*" (без света, без креста, без Бога). Книжки Ричардсона и Руссо стали всеевропейскими бестселлерами, пробивая дорогу последующим хитам Сентиментализма, например – **«Страданиям молодого Вертера»** Гете (1774) или **«Сентиментальному путешествию по Франции и Италии»** Стерна (1768), от которого, вроде бы, и взял свое название весь Сентиментализм. Они же торили дорогу и Романтизму – Сентиментализм был одним из сильнейших пред-романтических направлений, который возводил фундамент Романтизма XIX века.

Среди многочисленных людей пера, которые в процессе сентиментального перевоспитания общества играли ведущую роль, главную книгу создал (другими словами: оказал наибольшее влияние на всю Европу) Жан-Жак Руссо. Это был тип настолько испорченный, двуличный и лишенный отвращения к какой-либо подлости, что Преисподняя могла бы сделать его своим европейским наместником (и не исключено что сделала), но он обладал исключительным талантом пропагандировать добро. Если бы он был человеком моральным, то рисковал бы, что его воспримут как Савонаролу. Но он был всего лишь человеком для чтения моралей, а такой человек не грозен. Он иногда забавен, а иногда – даже полезен.

¹ Смит, сегодня известный как гениальный экономист, в те времена считался ведущим моралистом. Он преподавал в Университете Глазго (это учебное заведение было центром шотландского Просвещения), где философию морального поведения считали основным направлением – примечание автора.



Жан-Батист Грёз «Деревенская помолвка»
(1761, холст, масло; 92x117
Лувр, Париж, Франция)

Франция пятого десятилетия XVIII века (сороковых лет) ожидала демагога, который предложил бы этическое обновление. Рихард Мутер очень точно определил этот момент: *«Все жизненные наслаждения были уже исчерпаны, и вот пришло время, когда после искрящегося шампанского пробуждается аппетит к куску черного хлеба, когда усталость от разврата воскрешает пустые мечты о добродетели и о том блаженстве, которое дает первобытная простота»* (1902). Для этого и появляется месье Руссо и удовлетворяет потребность, рекламируя *«первобытную простоту»*, то есть – превосходство природы и домашнего очага (лучше всего деревенского, в маленькой хижине из соломы с глиной, или же лесного, в шалаше из веток, в самом сердце лесной глуши) перед мрамором и роскошью, превосходство заботы о детках над развратом салонов, превосходство почитания Бога и честности над масонством и зловредностью, превосходство верности над изменой, etc., etc. Эта новая тенденция необычайно трогает всех (и мещан, и аристократов), потому все вдруг до глубины души преображаются, особенно – внешне, в сфере мимики и жестикюляции, что видно по тому, что все заламывают руки и падают на колени, машут платочками и хлопают ресницами, шепчут молитвы и благословения, проклинают пороки, провозглашают массу возвышенных речей, в конце концов – плачут, где только возможно, лучше всего – публично, над трогательной книжкой или у ложа страданий чужого человека, и только лишь потом бегут в роскошные ложа, в сладострастные уголки и кустики, либо же пропадают в игорных домах, борделях и на пирах, чтобы там, как всегда, нарушать все божье заповеди.

И, как всегда, новое направление вначале должно было завоевать Париж, сердце Франции, чтобы потом иметь возможность завоевать всю Францию. Инициативой столь значащей, что буквально символической (поскольку она была непосредственно правительственной) станет объявленный Академией Ремесел (1753) конкурс на трактат под названием **«Нежность короля Людовика XIV к собственной семье»** (и никто не осмелился упрекнуть Академию в лживости самой темы, vulgo: напомнить, что ласки чере-

довавшихся любовниц поглощали все запасы нежности Бурбона). И такие морализирующие конкурсы стали обще-французским литературным спортом (еще А.Д. 1791 молодой офицер Наполеон Б. примет участие в конкурсе Лионской Академии на трактат по теме «**Определение истин и чувств, которые следует прививать людям ради их счастья**»).

Чтобы более эффективно прививать широкой публике новомодную мораль и чувственность, необходимо было воспользоваться и театром – где-то в середине столетия фурор начинают производить трогательные пьесы, называемые "*comédie larmoyante*" (слезливым театром) или же "*tragédie bourgeoise*" (мещанскими драмами). И наконец – "*last but not least*" – появился тезис, что изобразительные искусства тоже обязаны облагораживать публику, а не развлекать её. Живопись должна быть моральной, скульптура должна быть моральной и т.д. И вот тогда-то и появляется живопись Сентиментализма – живопись, королем которой является месье Грёз, а её главным пропагандистом – месье Дидро.

Дени Дидро, писатель и энциклопедист, гордость французского Просвещения, был одним из тех мыслителей-реформаторов XVIII века, называемых «*философами*», которые пожелали вырвать у Церкви не только монополию на школьное образование (педагогику), но и монополию на утверждение моральных принципов, другими словами – они освобождали этику от религии. У Вольтера, Дидро и других атеистов подобного рода секуляризация морали шла как по маслу, но Дидро превзошел коллег, поскольку этот процесс не мешал ему пропагандировать набожность в качестве добродетели, а еще потому, что сентиментальные заповеди коллеги Руссо он оформил в виде семейных драм, являющихся эссенцией "*comédie larmoyante*" («**Отец семейства**», «**Внебрачный сын**», «**Добродетельная жена**» и пр.). Только лавры драматурга-выжимателя слез Дидро не удовлетворили, он возжелал славы критика-теоретика искусств. И стал им (поскольку сам себя таковым провозгласил) и регулярно, в особенности во время проведения парижских Салонов², засыпал современников своими суждениями об искусстве, одних художников расхваливая, а других ругая. Вкус у него был паршивенький – Мориса Кантен Латура он ценил выше Буше, а Тенирса решительно предпочитал Ватто, что сегодня его лишь компрометирует, но тогда вызывало интерес. Среди современников Дидро считался бо-ольшим знатоком живописи.

В статье "*Intéressant*" своей «*Энциклопедии*» (которую он редактировал вместе с Д'Аламбером) Дидро заявляет, что произведение искусства является занимательным только лишь благодаря моральному и общественному содержанию, в связи с чем, художник обязан быть «*человеком благородным и философом*»; подобный вздор можно было услышать через 200 лет из уст сталинских воспевателей и жандармов соцреализма. От художников Дидро требует: «*Прежде всего, разбейте мне сердце (...) и лишь потом, если получится, вы станете восхищать мои глаза*». Те, кто пытался восхитить взор Дидро аморальным и антиобщественным содержанием, попадали под башмак критика. Главной мишенью критических уколов Дидро становится Буше, которого автор вознаграждает презрительным *bon mot*-ом: «*художник выпяченных задниц*», и раз за разом стегает: «*Об этом человеке можно сказать лишь то, что в его произведениях извращенный вкус, плохие краски, ужасная композиция, бедный рисунок и слабое исполнение равны его же испорченному нраву. Но чего еще можно ожидать от человека, всю свою жизнь проводящего в компании самых дешевых проституток? Что еще может он представлять кистью? Такой человек понятия не имеет о хорошем вкусе, изяществе, деликатности, невинности, честности и простоте, равно как и о том, что такое порядочная женщина*».

Иконографического апостола, провозглашенной им этической веры, Дидро нашел в родившемся в Турню сыне архитектора, молодом буржуа, который довольно поздно, только лишь после двадцати лет, начал учиться живописи, и который прибыл в Париж около 1750 года, то есть – именно тогда, когда было необходимо, когда как раз подымалась волна слезливого Сентиментализма. «*Поощряемый Дидро, Грёз эксплуатирует эту жилу*» (Пьер Шону, 1971) – жилу «*чувственности*» типа "*larmoyante*". Начинается эта эксплуатация

² Ежегодная выставка новейших достижений живописи, устраиваемая, начиная с 1667 года Королевской Академией живописи и ваяния – примечание автора.



Жан-Батист Грёз «Милосердная дама»

(1775, холст, масло; 114x147)

Музей изящных искусств, Лион, Франция)

холстом **«Отец, читающий Библию своим детям»** (1755), который смочил платочки публики, массово аплодировавшей сему слезо-выжимательному продукту. Последующие произведения, переполненные еще более приторным пафосом и мелодраматической идеализацией, будут срывать столь же бурные аплодисменты. Грёз серийно выпускает из своей мастерской сцены с мужчинами, стоящими в позах ангелов, с женщинами, святыми



телом и душой (см. слева), и все вместе это мягкое и пушистое, словно надушенный котенок с ленточкой на шее, возможно, и не слишком сухой, поскольку только что напустил лужу (эта влага, струящаяся из картин Грёза, вызвана избытком слез на глазах его героев и тогдашних зрителей).

Вот в своей конуре умирает старый слуга (см. выше), который всю свою жизнь отдал *«господам»*. Но *«господа»* о нем не забыли. *«Мадам»* прибыла к его смертному ложу вместе с маленькой дочуркой и указывает ребенку на изнуренного жизнью слугу исполненным благородства и одобрения жестом. Прощающийся с жизнью слуга последним усилием тянет руки к *«барышне»*... Пардон, мне нужно прервать

Жан-Батист Грёз

«Медитация»

(~1780, холст, масло; 134,6x106,7)

Художественный музей Джона и Мейбл Ринглинг,
Сарасота, Флорида, США)



Жан-Батист Грёз «Отшельник, раздающий чётки»
(~1780, холст, масло; 113x147)

Частное собрание, Нью-Йорк, США)

описание, чтобы выжать от слёз листок, на котором пишу... Упомянутый *«шедевр»*, своеобразный логотип грёзовского Сентиментализма, и таков весь Грёз Дидро. Или возьмем *«Отшельника»* (см. выше): толпа женщин и девушек проталкивается к старцу за четками, без которых они не представляют жизни, о чем говорят их личики и глаза, горящие словно глаза фанатов, всматривающихся в очередного рок-идола, распевającego на эстраде стадиона...

Все эти театральные слуги, купцы, работники, отшельники и крестьяне Грёза, ничего общего не имеющие с действительностью, а для нас сегодня просто смешные – в те времена трогали чувствительных дамочек и мечтательных кавалеров парижского высшего света именно потому, что представляли собой безошибочную иконографию бредней Жан-Жака Руссо и Дени Дидро относительно счастливой бедности и почтенных добродетелей «униженных и оскорбленных»³. Сентиментализм исключительно лирический был бы здесь недостаточным – чувствительно-сентиментальными были *"assamblées paysannes"* (псевдо-крестьянские собрания) Ватто и остальных мастеров французского Рококо, но у них не было слезливой волнительности. Тем временем, месье Грёз, придерживаясь директивы Дидро, *«трогал сердца»*, достигая сердца собственного (*«Я макаю кисть в собственном сердце»*, – говаривал он), так что капающие слезы побеждали все другие капающие физиологические жидкости, о чем пускай свидетельствует пуговичная война. Некий модник заказал для себя пуговицы с нарисованными *«позами»* по Аретино⁴ и *«приличные дамы не знали, куда деть*

³ Переводчик просит прощения за вольность, но в русском языке нет адекватного перевода слова "maluczkie". И автор имел в виду именно это.

⁴ **Пьетро Аретино** (1492-1556), итальянский писатель Позднего Ренессанса, сатирик, публицист и драматург, славившийся, кроме прочего, своей непристойностью и сексуальной распущенностью. *«Позы» Аретино* – частично утраченная знаменитая эротическая книга эпохи Ренессанса, иллюстрированная шестнадцатью художественно исполненными гравюрами с разнообразными любовными позами, каждая из которых сопровождалась соответствующими сонетами Пьетро Аретино. Книга считалась символом разврата, но, несмотря на преследование цензурой и уничтожение тиражей, не утратила своеобразной популярности и в последующие времена.



Жан-Батист Грёз
«Созерцание»

(~1790, холст, масло; 41x32,4
Музей Метрополитен,
Нью-Йорк, США)
Коллекция А. Мильтон де Гроот

глаза». И действительно, во времена моды на добродетели а-ля Руссо и Дидро эротикой (vulgo тем, чем занимались каждую ночь до скуки) интересоваться было неприлично. Реакцией на сладострастные пуговицы стало предложение дамами своим кавалерам пуговиц с миниатюрами сцен Грёза.

Грёз рисовал и неоклассические сцены, потому что во второй половине XVIII века был возрожден Классицизм. К добродетелям семейной и деревенской жизни, рекомендованным Руссо и Дидро, присоединились добродетели древних, рекомендованные Винкельманом⁵ и Дидро, и эти греко-римские добродетели (героизм, стоицизм, etc.) быстро станут высоким идеалом и для художников. Германик, Септимий Север, Каракалла и другие античные герои появятся на холстах Грёза с таким же эффектом, как и герои мещанских или крестьянских сцен: все его многофигурные произведения, это «живые картины», разыгрываемые и декламируемые любителями (искусственные жесты, фальшивая мимика, закатываемые глаза, патетически произносимые слова). *«Этот художник настраивает любую тему на мелодраматическую тональность, давая продукт с пограничья природы и театральных подмостков, пробуждая дешевые волнения (...) Его картины всегда действуют так, словно финальная сцена мещанской "Rührstück" [театральной «драмы со слезой»], напоминая своим навязчивым морализмом детские рассказы»* (М. Бён). «Псевдоклассицизм» – термин, которым многие историки искусств бичуют Жака-Луи Давида и его школу Неоклассицизма – гораздо сильнее подходит «антикам» Грёза, поскольку именно они были порождениями тошнотворно морализаторского псевдоклассицизма.

А вот другой разновидности картин Грёза подходил бы термин: конфетки. Речь идет о его знаменитых женских или девичьих (редко – мальчишеских) «головках» (см. выше), иногда с прибавлением фрагмента тела или обвязанной кружевами и ленточкой коробочки, хотя одной коробочкой дело не ограничивалось, но две коробочки в одной картинке – это

⁵ **Иоганн Иоахим Винкельман** (1717-1768), немецкий искусствовед, основоположник современных представлений об античном искусстве и археологии.



Жан-Батист Грёз «Паралитик или Плоды хорошего воспитания»
(1763, холст, масло; 115x146

Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, Россия)

уже перебор. Подобного рода сладости производил Мурильо⁶. Их задача заключалась в том, чтобы бросать зрителя на колени своим «обаянием». Нынешнего зрителя они отталкивают (за исключением любителей живописи, обожающих приторную «красивость», точно так же, как дети любят плюшевых медведей, а пожилые дамы – пушистых котов), вопреки рецензиям Дидро, который восхвалял эти сентиментальные дешевки в качестве идеала, нападая при этом на творчество Буше, хотя Буше – это океан неподдельного обаяния и прекрасного вкуса по сравнению с тошнотворными поделками Грёза.

Иногда я задумываюсь, а не испытывал ли когда-нибудь Дидро угрызений совести в отношении Грёза? Облекая его в одежды морали, он изнасиловал его талант, поскольку извратил его вкус. Кредо Дидро кратко выражало философию и цель искусства таким приказом художникам: *«Добродетель делать притягательной, порок – отталкивающим»*. Грёз совершенно перегнул палку, делая добродетель комичной до такой степени, что порок кажется убежищем от того, чтобы не сделаться кретином. Очарованный Дидро, он путал живопись с литературой, дидактикой и этической риторикой. В 1768 году Дидро, восхищенный картиной «Паралитик», написал автору: *«Удачи тебе, дорогой Грёз! Оставайся моральным и когда придет твое время расстаться с жизнью, среди твоих композиций не найдется ни единой, которой тебе нужно было бы стыдиться»*. Мне кажется, что Грёз стыдится и вертится в могиле, злой, словно тысяча чертей. Пылко реализуя «катехизис» Руссо и Дидро, он сам лишил себя гораздо более высокого места в Пантеоне мастеров. А ведь у него были серьезные предпосылки к этому, поскольку техника его была превосходна.

Парадокс заключается в том, что архи-неперевариваемые сцены Грёза (за истерически слезливую картину «Блудный сын или Отцовское проклятие» из Лувра можно возненавидеть изобразительное искусство на всю оставшуюся жизнь или от ярости захотеть взорвать сам Лувр; то же самое можно сказать о «Паралитике или Плодах хорошего воспитания», гордости петербургского Эрмитажа⁷) реализованы совершенней-

⁶ См. том V, глава 51 – примечание автора.

⁷ Екатерина II приобрела эту картину для Эрмитажа по горячей рекомендации Дидро.



Жан-Батист Грёз «Портрет Франсуа Бабути»
 (1761, холст, масло; 59,7x48,2
 Частное собрание, Париж, Франция)

шими техническими средствами – в плане техники Грёз был очень хорошим художником. Просто-напросто, он был замечательным ремесленником, который всю свою жизнь понапрасну портил свой талант чудовищной тематикой, театральной патетикой и сахаринной сентиментальностью подходов. Там же, где всего вышесказанного нет – работа Грёза просто безупречна. Давайте взглянем хотя бы на портреты, вышедшие из-под его кисти – хороших портретистов подобного класса было немного.

Бродя по музейным залам, я обходил фабулы Грёза, словно опасаясь подхватить чуму, останавливаясь только перед портретами, но иногда, неожиданно задерживаясь перед какой-нибудь из его «дамочек», с изумлением обнаруживал, что она меня не отталкивает, а наоборот – влечет. Грёз был великим живописцем женщин, равно как и его современники Буше и Шарден. Шарден разрабатывал мелкобуржуазную тематику с первоклассным вкусом, которого не хватало Грёзу; женщины Шардена достойные (не мелодраматичные), они и сегодня вызывают уважение зрителей. Женщины Буше, как правило, раздеты и фривольны, они искушают заняться грехом. Кстати, столь ругающий Буше Дидро не знал



**Жан-Батист Грёз
 «Прачка»**
 (1761, холст, масло; 40,6x32,7
 Музей Пола Гетти,
 Лос-Анджелес, Калифорния, США)

Жан-Батист Грёз
 «Молодая девушка,
 повернувшаяся спиной»
 (? , холст, масло; 46х38
 Прадо, Мадрид, Испания)



или делал вид, будто бы не знает, что из-под кисти Грёза тоже выходила обнаженная натура, граничащая с непристойностью (впрочем, такая же безвкусная, как и его слезоточивые многофигурные сцены). Большая часть индивидуально представляемых дам Грёза – это дамочки *«милые»*, бархатисто-сентиментальные и совершенно в стиле Рококо – хотя и не раздетые, но прекрасно видно, что они охотно сделали бы это и присоединились к голеньким куколкам Буше и Фрагонара, вот только чуточку боятся того, что месье Дидро тут же начнет вопить о *«голых задницах»*. Такова, например, девушка из мадридского Прадо (см. выше), которая заставила меня замереть, чем я был по-настоящему изумлен:

Все мастерство этого кадра собрано даже не в том, что схвачена импульсивность движения, тот быстрый взгляд за спину, резкий поворот шеи, чтобы рассмотреть или уловить, что там позади – а исключительно во взгляде. Взгляде быстром, чутком и голодном. Столь по-женски глупеньком и столь по-женски проникновенном. Доказывающем, что правы те, кто говорит о *«весьма нескромной скромности»* женщин Грёза. Английский поэт XVII века Джон Донн выразил мнение всех философов и женоненавистников, когда писал, что женщина *«мыслит телом»*. Мой одноклассник, ныне врач-онколог, постоянно твердит, что *«женщина мыслит низом»*. Мне же часто кажется, что женщина мыслит, скорее, взором – взглядом. По телячьим мечтательным и одновременно лазерно-острым. Взгляды женщин. Эти дамы, прижимающиеся к одному мужчине и глядящие в глаза другого... Что напоминает мне о том, что мои читательницы весьма любят в *«Живописи белого человека»* галерею под названием *«Взгляд женщины»* (см. след. разворот).

Она вся золотая, словно янтарь, в том числе и изнутри. Не совсем так, как светящиеся изнутри янтарные женские персонажи Рембрандта – на лампу она не похожа. Она напоминает, скорее, маленького, несколько испуганного зверька (это не женщины, а мы, мужчины, являемся животными, женщины – они зверьки). Губы ее более нагие, чем нагота ее спины. Взгляд не замаскирован (ей не хватает ресниц). Кто она такая? Имя ее я забыл, но вам могу рассказать о ней все. Она обожает Сентиментализм – эта женщина является страстной читательницей слезливых романов эпохи Грёза. Она обожает читать на ночь любовные истории, заканчивающиеся сломом чьего-то сердца и самоубийственной смертью

ВЗГЛЯД ЖЕНЩИНЫ



Боккаччо Боккаччино
 «Молодая цыганка»
 (~1505, дерево, масло
 Галерея Уффици,
 Флоренция, Италия)



Лоренцо Коста
 «Женский портрет»
 (1500/06, холст, масло
 Государственный Эрмитаж,
 Санкт-Петербург, Россия)



Бартоломе Эстебан Мурильо (школа)
 «Девушка с монетой»
 (1660/70, холст, масло
 Прадо,
 Мадрид, Испания)



Франсуа Клуэ
 «Елизавета Австрийская, королева
 Франции»
 (перед 1572, холст, масло
 Лувр, Париж, Франция)

ВЗГЛЯД ЖЕНЩИНЫ



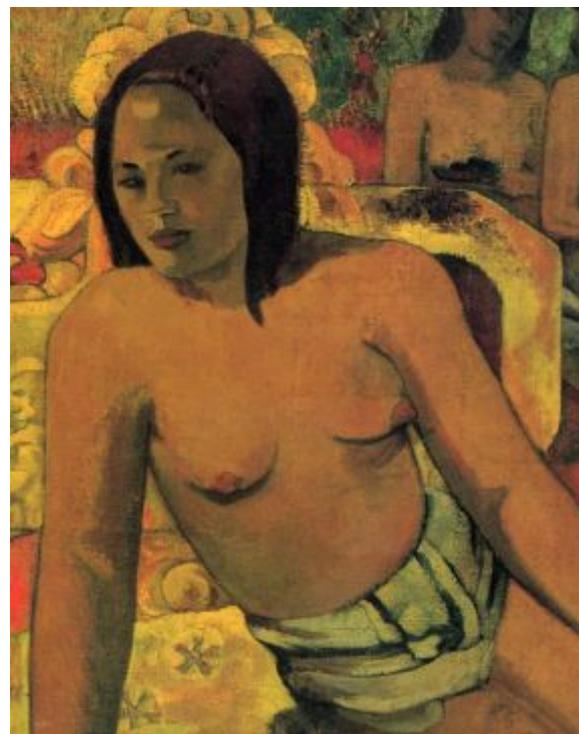
Жан Батист Камиль Коро
«Портрет Марии-Лауры Сеннегон»
 (1831, холст, масло
 Лувр,
 Париж, Франция)



Христиан Альбрехт Енсен
«Портрет Бригитты Сobotкер Хохленберг»
 (1826, холст, масло
 Государственный музей искусств,
 Копенгаген, Дания)



Якоб-Фердинанд Вот (?)
«Мария Манчини в образе Клеопатры»
 (1663/72, холст, масло
 Берлинская картинная галерея,
 Германия)



Поль Гоген
«Ваируматии», фрагмент
 (1897, холст, масло
 Музей д'Орсе,
 Париж, Франция)



Жан-Батист Грёз

«Простодушие»

(1759, холст, масло; 71,9x59,7

Художественный музей Кимбелла,
Форт-Уорт, Техас, США)

владельца сломанного органа. Когда это сердце принадлежит мужчине – девушка откладывает книгу с удовлетворением и засыпает с веселыми глазками, которые блестят в темноте словно два совокупающихся светлячка. Но как только эта трагическая судьба настигает женщину... У нашей девушки, должно быть, имеется дюжина глаз, судя по количеству слез, изливаемых на розовую шелковую подушечку, украшенную вышивкой в виде пробитого стрелой сердечка. Так или иначе, но Сентиментализм был колыбельной песней...

Взгляды дам и девушек удавались Грёзу лучше, чем взгляды благородных лакеев, добродетельных

крестьян и античных римлян, умирающих с несокрушимым презрением к смерти во взгляде и с гордой гримасой на губах. Только их одних (этих женских взглядов) было бы мало – только они одни не дали бы Грёзу главы на страницах «Живописи белого человека». Чтобы заслужить здесь место, необходим хотя бы один истинный шедевр. И Иоанн Креститель⁸ Грёз такой шедевр – один – создал. Варшавский Национальный музей может гордиться тем, что владеет им.



⁸ Жан-Батист (Jean-Baptiste) = Иоанн Креститель.



Жан-Батист Грёз «Птичник, настраивающий гитару»

1755/57, холст, масло; 64x48

Национальный музей, Варшава, Польша

В сентябре 1755 года священник Гужено, член Большого Совета, взял Грёза в Италию. Тридцатилетний Жан-Батист провел там (Неаполь и Рим) чуть больше года, а когда вернулся – выставил на Салоне 1757 года четыре *«итальянских»* холста. Среди этих *«четырёх картин в итальянском костюме»* находился *«птичник, который, возвратившись с охоты, настраивает свою гитару»*, то есть **«Неаполитанский гитарист»**, который называют еще **«Птичником, настраивающим гитару»** или коротко **«Гитаристом»**.

«Птичник» – редкое жанровое полотно Грёза, совершенно для него нетипичное, поскольку оно не *«larmoyante»* – не пытается выжать из зрителя слез. Оно даже не сентиментальное. **«Птичник»** приближен к традиции фламандской и голландской жанровой живописи, хотя заметна традиция и итальянцев (например, Орацио Джентилески). Кстати, когда А.Д. 1769 Грёз стал членом Королевской Академии живописи и вааяния, туда его приняли как мастера жанровых стен, что ужасно стесняло Жана-Батиста, так как жанровую живопись в иерархии тем ценили довольно низко, сам же он желал быть признанным мастером из круга *«большой манеры»* (*«grand goût»*), то есть исторических или мифологических сцен (потому-то в качестве визитки представил Академии *«римскую сцену»*).

Черта сентиментализма или же *«чувственности»*, столь характерная для всего *«oeuvre»* Грёза, на варшавском холсте заменена своеобразной агрессивностью, проявляющейся в сметливо-нагловатом взгляде героя, а еще сильнее – в динамической конфигурации его тела. Эта конфигурация несколько походит на позы различных ранних **«Мандолинистов»** или **«Лютнистов»** (взять хотя бы **«Лютнистку»** Джентилески – см. ниже) и предвосхищает **«Le Gitarero»** Мане (см. след. стр.), но никто иной, ни



Орацио Джентилески

«Лютнистка»

(~1610, холст, масло; 144x129)

Национальная галерея искусств, Вашингтон, США)

Фонд Айлы Меллон-Брюс



Эдуард Мане «Испанский гитарист»
(1860, холст, масло; 147,3x114,3
Музей Метрополитен, Нью-Йорк, США)

Жан-Батист Грёз «Ленивая итальянка»

(1756/57, холст, масло; 64,8x48,9)

Художественный музей Уодсворт атенеум,
Хартфорд, Коннектикут, США)

раньше, ни позднее, не осмелился столь сильно изогнуть тела музыканта – Грёз выкрутил чуть ли не свастику. Эта изумительная конфигурация, похоже, является достаточно отдаленным эхом "*figurae serpentinae*" (змееобразных персонажей) великого маньериста Бронзино.

Содержание картины является прозрачной метафорой. Этот птичник, настраивающий гитару, поглядывая на зрителя наполовину хитрым, наполовину вызывающим взглядом – не ловец реальных птиц, он охотник за «птичками», то есть – за девицами. Перед нами соблазнитель, плейбой, "*womenkiller*" эпохи Рокко. Гитара – инструмент, служащий для распевания любовных серенад под окнами и балконами подружек – это извечный эротический символ (он представлял женственность, а



более точно – женскую сексуальность). А лежащие на столе, висящие на стене и валяющиеся на полу ловушки *vel* силки – это символы различных трюков для соблазнения дам или девиц, то есть – для ловли не пугливых, но ветреных⁹ «пташек». Панданом «Птичника» был холст «Ленивая итальянка» (см. выше), представляющий толстую, погруженную в лень и безделье, глупенькую итальянскую «пташку», одну из тех, кто ожидает «птичников» и позволяют ловить себя без какого-либо труда. На столешнице имеются и две винные бутылки, чтобы сложился полный набор: баба, песенки, вино.

А теперь давайте присмотримся к лицу героя картины. Формально, это лицо молодого неаполитанца, изображенного маэстро Грёзом на итальянской земле, о чем свидетельствует, хотя бы другая его картина «в итальянском костюме» – «Неаполитанская жестикуляция» (см. след. стр.). Но разве она же не является и автопортретом автора? Достаточно поглядеть на знаменитый «Автопортрет» Грёза из Лувра, чтобы, несмотря на разницу в возрасте (в Лувре висит портрет шестидесятилетнего мужчины), заметить огромное сходство между «птичником» и художником (см. след. стр.). Подобие черт внешности и подобие характеров. На физиономии «птичника» написана наглость и самоуверенность либо – если кто пожелает – гордыня и кичливая надменность. Точно таким же был и Грёз. Когда известный мастер исторических сцен, Шарль-Жозеф Натуар, советовал Грёзу подправить какую-то из его картин, тот огрызнулся: «*Месье, если бы вы могли создать картину столь же хорошую, то могли бы считать себя счастливым человеком!*». Он был настолько спесив, что когда дофин (наследник трона), удовлетворенный собственным портретом кисти Грёза, приказал тому написать и портрет своей жены, художник нагло заявил в ответ, что не собирается писать румяна и пудру!

Грёз неоднократно писал и румяна, и пудру, поскольку обожал рисовать дамочек, о которых говаривали, что из-под кисти этого художника они выходят «куколками, белыми, словно лилии, и румяными, словно розы». Обожал он и охотиться на подобного рода добычу, что особых трудов ему не доставляло, поскольку был он красив, так что «пташки» весьма охотно посещали его силки. В Италии у него был роман с самой настоящей тамошней графиней, так что на берега Сены он вернулся гордым, словно павлин. Я уверен, что «Птичник» – это автопортрет «птичника», готовящегося к очередной охоте. Только ведь

⁹ В оригинале красивая игра слов: *plochliwy* = пугливый и *plochy* = ветреный.

АВТОПОРТРЕТЫ ГРЁЗА



Жан-Батист Грёз «Автопортрет»
(~1785, холст, масло; 73x59
Лувр, Париж, Франция)



Жан-Батист Грёз
«Неаполитанская
жестикуляция»
(1755/57, холст, масло; 73x94,3
Вустерский художественный
музей,
Массачусетс, США)

судьба способна повернуться и задни... спиной (другими словами: судьба бывает ехидной). Очередная охота закончилась трагически – сразу же после возвращения из Италии Грёз неосторожно впутался в узы брака, женившись на собственной модели, которая оказалась мало того, что девицей легкого поведения, так еще и нимфоманкой. Брак отравил всю жизнь Грёзу; быть может, он так часто представлял своей кистью добродетельных девиц, чтобы компенсировать этим количество собственных рогов.

Семейная катастрофа «птичника» – это история банальная и не столь важная для «ЖБЧ», как катастрофа Грёза-живописца, но она любопытна, так что я изложу ее подробнее. У известного парижского антиквара-книжника, мещанина Бабути (см. стр. 272), имелась дочка Анна-Габриэль. Дочка эта, как свидетельствует Дидро, была *«именно в стиле Грёза»*, то есть, куклоподобной красоткой с *«белой, словно лилия, и розовой, словно роза»* кожей. Потому книжную лавку Бабути посещала масса «библиофилов», и многие из них устраивали «чтения» с девицей. Грёз и сам был ею заинтересован, что принесло ему неудачу, так как возраст девицы уже перешел в старческий, как для девушки, и она как раз решила стать замужней дамой, а счастливым своим супругом решила сделать как раз художника. Для этой цели она купила обручальный перстень и на весь свет заявила, что перстень на ее пальчик надел сам Грёз. Когда он это услышал, то забаррикадировал двери собственного жилища, но мадемуазель Бабути, стуча в эти двери кулачками, заставила их открыть, пала художнику в ноги и поклялась всем святым, что сходит с ума от любви к нему. Грёз хотел смыться, но тридцатилетняя девица была весьма искушенной – она обездвижила его ноги в железных объятиях своих рученок, вопя при этом, что не отпустит, пока Грёз не пообещает на ней жениться. И прожженный «птичник» на это купился!

Жена его была чудовищем, тем типом женщин, который англосаксы называют *“rain in ass”* (заноза в заднице). Она отдавалась каждому (в том числе, и ученикам Грёза, прямо в мастерской), тратила на тряпки каждый заработанный им су, все время устраивала ему скандалы и превратила его жизнь в ад. Дидро (предположительно, тоже экс-любовник маде-



Жан-Батист Грёз

«Разгневанная супруга»

(?, картон, чёрный и белый карандаш с серой и чёрной акварелью; 51,5х63,4

Музей Метрополитен, Нью-Йорк, США)

Наследство Джозефа Пулицера

муазель Бабути) характеризовал ее как «одно из опаснейших на этой земле созданий» и советовал отвезти ее в Сибирь. Джеймс Томпсон (сотрудник нью-йоркского музея Метрополитен) считает, что «Грёз, похоже, был самым несчастным супругом среди всех художников всех времен» (1990). Это неоднозначное замечание Томсон высказал, комментируя рисунок (см. выше), на котором Грёз изобразил свою супругу, в ярости пытающуюся разбить ему голову тяжелым графином (защищают художника две его дочери). Так стоит ли удивляться тому, что Жан-Батист частенько сбегал из собственного дома в дом публичный, где осчастливливал персонал, даря «девицам» мифологические имена Диана, Эгина, Венера и т.д.?

Весь Париж сплетничал о поведении мадам Грёз, так что художник, в конце концов, с развратницей развелся и обрел свободу. Но никогда уже не обрел он той формы, благодаря которой создал свой шедевр; даже знаменитый «Разбитый кувшин»¹⁰, как мне кажется, вещь более слабая (в сравнении с «Разбитым кувшином», грёзовские портреты заметно выигрывают, не говоря уже о парочке превосходных рисунков). Изысканно экспрессивный, написанный плотной, наложенной «импасто» краской, наполненный сочным, пусть даже и пастельным цветом плюс немного нервным настроением (словно ночь вокруг героя пульсирует вожделением), «Птичник» – превосходен. Но шедевр этот все же не позволяет нам сказать: "trafiło się ślepej kurze..."¹¹. Ведь «курица» не была поначалу слепая, это потом она ослепла от псевдофилософской риторики месье Дидро, что остается вечным уделом наивных типов, которые внимают фальшивым «моральным авторитетам».



В оформлении приведен, с некоторыми изменениями, обусловленными характером данного издания, авторский состав иллюстраций.

¹⁰ См. том VII, глава 69 – примечание автора.

¹¹ Намек на польскую поговорку "trafiło się ślepej kurze ziarnko" (дословно «попалось, как слепой курице зернышко», а в переносном смысле «не было и гроша, да вдруг алтын», «удалось червяку на веку листок поджечь»).

В VII томе**«Живописи белого человека» читайте:**

Глава 67. Венецианское прощание (Франческо Гварди)

Глава 68. «Папа Фраго» (Жан-Оноре Фрагонар)

Глава 69. «Лолита» эпохи Рококо (Ватто, Буше, Фрагонар и Грёз)

Глава 70. Льстец (Жак Луи Давид)

Глава 71. Трио предромантиков (Жозеф Верне, Юбер Робер и Иоганн Генрих Фюсли)

Глава 72. Библия ада (Уильям Блейк)

Глава 73. Два соавтора: девушка и девка (Франсуа Паскаль Симон Жерар)

Глава 74. «Что художник хотел сказать?» (Франсиско Гойя-и-Лусьентес)

Глава 75. «-Тут живет художник!» (Жан Огюст Доминик Энгр)

Глава 76. Белые кони Романтизма (Стаббс, Гро, Давид, Жерико и Делакруа)

Richard Smith