

## ГЛАВА СЕМЬДЕСЯТ ТРЕТЬЯ НА ОДНО ЛИЦО: ДЕВСТВЕННИЦА И РАЗВРАТНИЦА (FRANÇOIS-PASCAL-SIMON GÉRARD, 1770 - 1837)

На вопрос: кто такой Жерар и кем он был?, я всегда отвечаю: то был французский ван Дейк Ампира и Реставрации, и даже не прибавляю: "*toute comparaison gardée*" ("при любом сравнении" – фр.), ибо для чего бы следовало прибавлять? Техника Жерара столь же совершенна, она столь же соответствует его эпохе и столь же вторична, что и техника ван Дейка (имеется в виду вторичность по отношению к великим менторам – вторичность ван Дейка в отношении Рубенса и вторичность Жерара в отношении Давида). Оба были выше всех ценимыми в свое время "фотографами" богачей – европейская (в особенной степени, британская) аристократия четырех первых декад XVII столетия – это ван Дейк; европейская аристократия (в особенности, французская) четырех первых декад XIX века – это Жерар.

Историческая и мифологическая живопись Жерара сегодня никого не волнует, считаются только портреты, которых он изготовил около трех сотен. Это снимки элегантных персонажей, облеченные богатой палитрой – персонажей-фигур неподвижных, искусственно выставленных "под естественность", переполненных классическим обаянием и классицизирующим, безупречным рисунком, а фоном для них становятся тряпки, развешенные на фрагментах зданий, либо сами здания, либо же общепринятый, слегка романтический пейзаж. Жерар эпатировал публику цветовым богатством (переменно сочной или же деликатно тонированной, пастельной колористикой), пышностью деталей и как раз ван-дейковской вылизанностью. Как и фламандцу, французу нравилось воспроизводить лоснящуюся структуру атласов и шелков, и у него (как и у предшественника) это замечательно выходило. Имеется еще одно "*так же*" – наиболее главное. Вторичность ван Дейка в отношении Рубенса заключалась в технике, но она не была раболопной, поскольку имелись в ней модификации, ну а поэтику он изобрел совершенно свою. Точно так же следует говорить и о Жераре. Неоклассический холод и суровость Давида Жерар развел (подсластил, словно сахаром) романтическим огоньком, сентиментальностью, салонным обаянием, "*шармом*" голубых кровей, или как там он еще зовется.

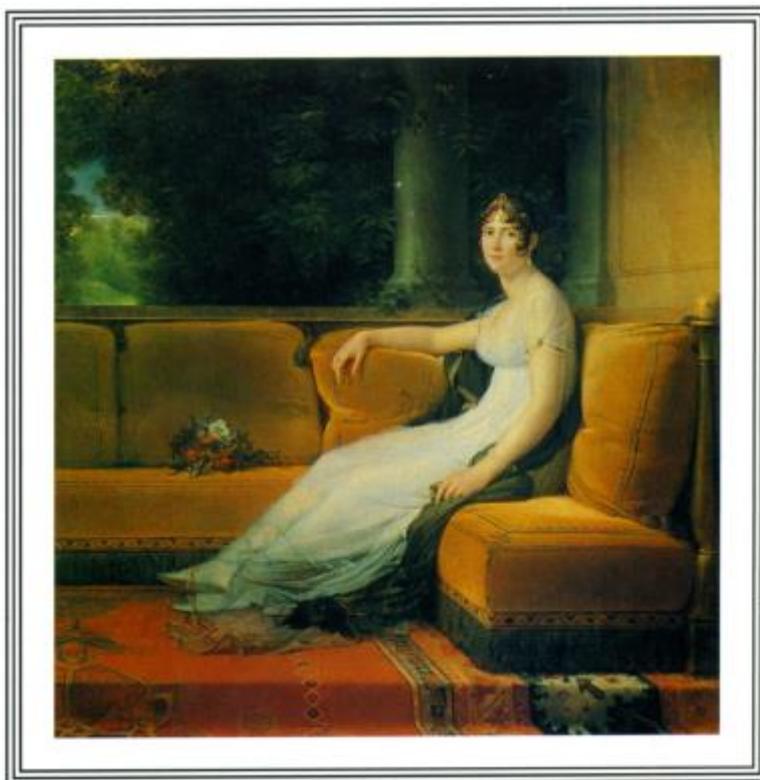
Сентиментально-элегантный стиль Жерара, который Клаус Ланкхайт верно назвал "*стилем-гибридом*" (1965), поскольку это уже был романтизирующий Неоклассицизм или же неоклассицистический Романтизм – ужасно нравился представителям высших сфер на континенте. По другой стороне Ла-Манша подобную карьеру в то же самое время делал ровесник Жерара, любимчик и "фотограф" британских высших сфер, Томас Лоуренс, тоже придворный портретист и тоже романтизирующий, хотя уже не только сентиментально, но и в плане техники. Оба любили высший свет (элиту по крови и художественную элиту), исключительно в нем вращались, и только лишь его считали достойным своих кистей. Жерар, барон с 1819 года, в своей квартире на территории Лувра собирал салон, в котором сходились сплошные сливки (там часто, к примеру, бывали Стендаль и Делакруа), блистал при дворах императора и Бурбонов (он был одним из официальных художников Бонапарте<sup>1</sup>, а Людовик XVIII в 1817 году сделал его своим "*premier peintre*"), и за портрет он брал сумасшедшие деньги, более 10 тысяч франков, так что за честь стать его модели могли сражаться лишь толстые кошельки.

Тем не менее, моделей хватало, хотя Жерар и диктовал невообразимые цены. Это явление можно хорошо объяснить, благодаря так называемой теореме Веблена. Торстен Бьюнд Веблен (1857 – 1929) был американским (норвежского происхождения) философом и экономистом, которого Эйнштейн считал недооцененным гением. В "Теории класса бездельников" Веблен утверждает, что богатые ценят дорогие вещи не по причине их стоимости, но, в основном, потому что более бедные люди не могут себе их позволить – вот почему спрос на подобного рода товары растет вместе с ценой на них. И это откровенная правда. Ничто так не радует человека, как зависть со стороны других людей. Это же низвергает инфантильный тезис, будто бы деньги не дают счастья. Счастья не дает отсутствие денег. Более того – недостаток этот лишает человека достоинства, делает его работ, безвольным и слабым существом. Нищета – словно тяжелая болезнь; богатство же – это добродетель, оно пробуждает большее восхищение, уважение, одобрение и большую зависть, чем простая добродетель. Портреты кисти Жерара легитимировали богатство, они были теми идентификаторами, предназначенными, чтобы их вешали на стенах резиденций, как когда-то портреты кисти ван Дейка. Жерар

<sup>1</sup> См. том VI "ЖБЧ", глава 58, посвященная Риго.

знал, что делает, беря астрономические гонорары. Чем более высокие цены он диктовал, тем больше у него было клиентов. А чем больше было у него клиентов, тем более славным он делался и получал больше прав на вздувание цен.

Франсуа-Паскаль-Симон Жерар  
"Портрет Жозефины, супруги  
императора Наполеона"  
(1801, масло, холст, 178 x 174.  
Санкт-Петербург, Государ-  
ственный Эрмитаж)



Франсуа-Паскаль-Симон Жерар "Амур и Психея"  
(1798, масло, холст, 186 x 132. Париж, Musée National du Louvre)

Сегодня у Жерара "пресса" не самая лучшая (намного хуже, чем у Лоуренса). Когда пишут, что послереволюционный этап Неоклассицизма – это искусство без амбиций, чисто декоративное, тупо перемалывающее и множащее ранние образцы Давида и Кановы – в качестве примера указывают холст Жерара 1798 года "Амур и Психея", который сам Энгр считал непревзойденным шедевром. Гораздо больше ценятся портреты, хотя их тоже упрекают в легкости, штампованности, поверхности, в изысканной, но и скучной эlegantности, в избытке слащавой обаятельности. Есть в этом немного преувеличения – Жерар платит свою часть дани с тех пор, как Неоклассицизм для многих историков искусств сделался "мальчиком для битья". Но правда такова, что эволюция живописи ничего Жерару не должна. Любопытное дело – хотя Жерар был любимчиком света и его шумно называли "*rois des peintre des rois*" ("королем живописцев и живописцем королей"), то даже некоторые члены аристократического мирка видели слабость Жерара, доказательство чего мы находим в парижских мемуарах графини Анеты Потоцкой за 1810 год: "Жерар выполнил несколько красивых портретов, в этом виде искусства он весьма меток. Вот только уж слишком далеко продвигается он в воспроизведении мелочей, слишком много огня вкладывает в угождение непостоянным вкусом, и уж слишком тщательно пишет он кашемировые шали и ажурные чулки. Изысканные, покрытые богатым шитьем и украшенные кружевами платья, волосы, уложенные локонами, словно у актрисок, открытые корсеты – все это приводит к тому, что картины его пройдут вместе с модой. Выдающийся художник обязан поступать так, чтобы его портреты были картинами".

Типично женская зависть Потоцкой (она не могла позволить себе столь эlegantные тряпки заказать портрет у Жерара) породила бессмысленную колкость – неужто живописец должен был писать своих богатых заказчиц в платьях не по моде? Только вот упрек не так уже и глуп, поскольку то, что Бронзино необходимо было делать в XVI столетии<sup>2</sup> – в XIX веке было уже анахронизмом. Для романтиков все техническое мастерство Жерара было достойным кары отступлением. Делакура, к примеру, хотя и проклинал Неоклассицизм, все-таки величие Давида признавал, равно как признавал его и Жерико. Но это милосердие уже не включало уже учеников Давида (за исключением Гро, которого Делакура весьма уважал, поскольку для романтиков техника Гро была источником вдохновения) – Жерара, Жироде или Энгра Делакура никоим образом принять не мог. Бальзак обожал Давида, но когда писал о том, что все восхваляют Жерара, внутренне протестовал: "Публика – стадо баранов – привыкла руководствоваться суждениями той просвещенной глупости, что называется "vox rorili" (...) Но как только талантливый человек выйдет из угла, вооруженный могучим творением, наполненным размахом и меняющим принятую линию!... Да он не обратит на себя ничьего внимания".

Жерар, пробуждая всеобщее внимание, по сути своей, не создал творения, которое = словно "Клятва Горациев" Давида – могло бы заставить Европу врасплох и изумить. Он мог только лишь идти по следам учителя и соперничать с ним на его поле. Взаимные отношения между Жераром и Давидом – это пример извечно здоровых соотношений: учитель предпочитает одного из учеников, который обожает учителя и из кожи выскакивает, чтобы попинать учителя, убрать учителя в тень, превзойти его. Учеником Давида (вроде как любимым) Жерар был в 1786-1789 годах; впоследствии он еще долго пользовался его покровительством, спасительным во время якобинского Террора. Заступничество Давида спасло Жерара от военной службы, но ему пришлось принять должность в Революционном Трибунале, то есть в той мясорубке, которая высылала людей на гильотину. Он избег исполнения столь страшных обязанностей, постоянно находясь "на больничном". Данный факт приводится в качестве доказательства аполитичности Жерара, хотя, скорее всего, это доказательство сметки. А сметкой он всегда отличался – возврат к милостям Бурбонов после падения Бонапарте было шедевром искусства подлизываться.

Даже когда он стал самостоятельным, контактов с учителем не порвал. Анекдот рассказывает, что он придумал божественное решение ключевой сцены в "Коронации". Формально, Бонапарте короновал римский папа, но, практически, все произошло иначе. Когда римский первосвященник у алтаря Нотр-Дам взял корону и пожелал возложить ее на голову "бога войны", тот взял ее у него из рук и надел собственноручно, чтобы показать миру, что должен благодарить ее лишь себе. Этот момент и хотел представить Давид. Жерар же советовал ему нечто совершенно иное: последующий момент, когда Император снял с головы корону и возложил ее на голову стоящей на коленях у его ног супруги, Жозефины. Гениальный трюк, *tout court* (здесь: "чтобы долго не распространяться" (фр.)).

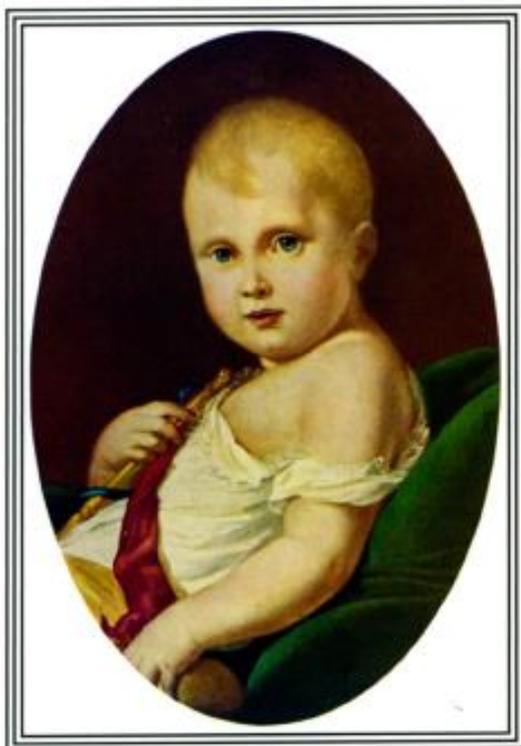
"Коронация" рождалась в 1805-1807 годах. Именно тогда отношения между учителем и учеником начали остывать, потому что Жерар, как очень модный портретист, столкнулся с Давидом на скамейку запасных. В 1812 году слава Жерара достигла Олимпа. Перед битвой двух держав под Бородино российский военачальник, Михаил Кутузов, в окружении православных иерархов, представил царской армии образ Богородицы Смоленской, чтобы прибавить духа солдатам, и тогда Наполеон представил франко-польской армии только что присланное из Парижа произведение Жерара, портрет своего малолетнего сына, короля Римского, возбуждая изображением пацана сумасшедший энтузиазм солдат.

<sup>2</sup> См. том III "ЖБЧ", глава 34.

После многочасового убийственного сражения российская армия была раздавлена, и Москва стала добычей французов. Жерар же вступил в небо Ампира.



Ж.-Л. Давид "Коронация Наполеона и Жозефины", фрагмент  
(1805-1807, масло, холст. Париж, Musée National du Louvre)



Франсуа-Паскаль-Симон Жерар  
"Портрет Наполеона II, короля  
Римского"  
(1812, масло, холст. Версаль,  
Musée National du Château)

В течение последующих 10-15 лет он царил в Париже. А потом он начал делаться "demodé", ну а с точки зрения изображений и эстетики он был недоразумением с того момента, когда Жерико выставил (1819) "Плот "Медузы"<sup>3</sup>, а Делакруа (1822) свою "Ладью Данте"<sup>4</sup>. И речь здесь шла не только лишь о потерявшей актуальность технике. Количество убивало качество и равнялось слабости. Слабостью Жерар было то же самое, что являлось слабостью излишне модного в свое время живописца, у которого слишком много клиентов, вынужденного из жадности содержать большую мастерскую с большим числом помощников. Рубенс тоже был таким вот жадиной, потому на многие картины, которые он подписал, но которых коснулся кистью только лишь при подписании, невозможно глядеть, поскольку оскорбляют его гений. Целые горы портретов, написанных "левой рукой" (в то время как правая пересчитывала золотые монеты) Гойи, оскорбляют гениальность испанца. В случае Жерара, спешка, табуны спешащих "на помощь" и рутинное копирование одних и тех же трюков и ходов привели к тому, что в целом творчество Жерара оценивается плохо. Даже когда эта оценка столь критическая, что сделанная Анеткой Потоцкой, всегда остается первое предложение той же оценки: "Жерар выполнил несколько красивых портретов...". Пара из этих портретов мне очень нравится.

Это два женских портрета, имеющие друг с другом много общего. Моделями для них были две красивейшие женщины наполеоновской Европы: француженка, мадам Рекамье, которую называли "*la belle Juliette*", и полька, графиня Старженская, которую называли "*la belle Gabrielle*". Шокирующим здесь является то, что по причине странного стечения обстоятельств, дамы эти физически были похожи одна на другую словно две капли зевесова дождя, свидетельством чего являются "фотографии", выполненные Жераром. Похожесть здесь не следует из моды – например, по причине идентичных причесок (упомянутые мемуаристкой "волосы, уложенные локонами, словно у актрисок") – но из сходства черт лица и глаз, словно у близнецов; две эти женщины, черт подери, на одно лицо!

И физическое подобие в их случае не было единственной объединяющей вещью. Обе настолько подружились одна с другой, что их подозревали в лесбийских отношениях. Обе – что редко случается – несмотря на свою красоту, были обожаемы не только мужчинами, но и женщинами (которые, как правило, более красивых соперниц терпеть не могут). Вот только у каждой из них имелось экстремально разное отношение к связям с мужчинами.

Бард Леонард Коэн поет: "...love is the only engine of survival" ("...любовь – единственный мотор выживания"). Прекрасная Юлия и прекрасная Габриэль признавали это кредо, вот только интерпретировали его по-разному: Старженская с помощью секса без каких-либо тормозов; мадам Рекамье посредством флирта без секса. Француженка изобрела совершенно нетипичный вид французской любви, заключающийся в том, чтобы раскалить самцов до состояния "белой горячки" и отказать им в гашении этого огня, так что, по всей вероятности, ее никто не испробовал, хотя испробовать ее желал легион. Польку испробовал легион, хотя пара-тройка других легионов должна была уйти ни с чем, ибо, что там ни говори, в сутках всего 24 часа, а женская активность продолжается полтора-два десятка лет. Все это экстремально различалось, но результат, в каком-то смысле, давало одинаковый – француженка наносила рану парней, отказывая им в финале, а полька, умножая финалистов, так что обе женщины для противоположного пола были тем, что американцы зовут "*pain in the ass*", когда им приходится продемонстрировать антифеминистскую позицию.

Жерар писал госпожу Рекамье и госпожу Старженскую практически в одно и то же время (портрет второй рождался спустя десяток с лишним месяцев). Понятное дело, что ему хотелось стать любовником для обеих; вполне возможно, что с одной из них – с полькой – он переспал. Но никакого значения это не имеет. Значение здесь играет тот факт, что для обеих он был мужчиной, в тысячи раз более важным, чем все ухажеры и любовники. Чтобы объяснить это, я должен привлечь одного новозеландца, с которым познакомился в Намибии. Звали его Грегом Смитом, то есть он носил универсальное имя англо-саксонских беженцев, еще он был военным врачом и отличался чем-то неслыханно редким: он понимал женщину. Миллионы женщин расточают собственные жизни, что совершенно непонятно мужчинам, постоянно занятым собственной карьерой, своим хобби, своим телевизором и собственной вредной привычкой, а помимо того: они уставшие, сонные, голодные, абстрагированные своими мыслями в Космос, другими словами, они глупы и слишком толстокожи, чтобы желать или иметь возможность понять женщину. Миллионы женщин страдают по этой причине, и это никого не трогает. Грег никогда не позволил бы подобную бестактность. Он с места понимал всякую женщину, и потому-то записывал на свой счет по три каждую неделю. Так вот, Жерар, функционируя в качестве художника-портретиста в мире, управляемом дамами и их салонами, тоже не мог позволить себе подобной бестактности. Если бы он не понимал женщин, то ему нечего было бы искать на рынке портретов. А поскольку он их понимал – богатые клиенты лезли к нему через двери и через окна; благодаря всем этим дамам, он оставил позади себя самого Давида и самые виртуозные свои труды создал, портретируя женский пол.

<sup>3</sup> См. том VIII "ЖБЧ", глава 78.

<sup>4</sup> См. том VIII "ЖБЧ", глава 82.

Франсуа-Паскаль-Симон Жерар  
 "Портрет падчерицы императора  
 Наполеона, Гортензии Богарне-  
 Бонапарте, королевы Голландии"  
 (1805, масло, холст, 65,5 x 54.  
 Аренберг, Napoleonmuseum)



В чем же заключалось это понимание? В генеральной констатации того, что каждый человек придумывает себя самого – он выдумывает сказку о себе. Этот свой автопортрет он творит годами, некоторые – с самого детства, другие – начиная с ранней молодости, и где-то к тридцати годам или около того портрет готов, хотя мелкие украшательские модификации будут неустанно обогащать его вплоть до конца жизни. Открываясь перед кем-либо (читай: хвастаясь перед кем-либо) человек продает эту байку с уверенностью в своей абсолютной откровенности, в своем полнейшем (и даже критическом) объективизме, поскольку в глубине своей верит в собственный продукт – в его аутентичность. Старинное философское понятие "*homo duplex*", в соответствии с которым человек в этом смысле раздвоен, что (если излагать это наиболее простым образом) у него внутри смешиваются элементы добра и вместе с тем – зла, благодаря указанной байке обретает второе значение: каждый из нас удвоен, ибо каждый таков, каков он есть, а так же таков, каково он смоделировал для целей рассказа другим о себе. Одни делают это из хитрости, другие – из чувства стыда; причинами же этого являются: ханжество, амбиции, закомплексованность, любовь к разыгрыванию ролей, а у наиболее приличных факт того, что человек  *nolens volens*  является наиболее бесчестным судьей самого себя. Достаточно было материализовать кистью сказочное само-представление любой из клиенток, чтобы стать "*королем живописи*". Жерар именно таким образом завоевал себе этот титул, и в этом и заключается его гениальность. В понимании женщины.

Доказательством являются глаза его моделей-женщин. Чем-то весьма особенным и неслышанно любопытным является вашингтонское изображение модели, повернутой спиной к зрителю; похоже, Жерар должен был сделать его для самого себя, "*per dilecto*" (ради удовольствия – ит.). Идт же ради поддержания особенной (весьма интересной) традиции "портретирования" со спины. Этим же занимались многие мастера, находя своеобразный цимес в подобного рода "портретировании" (в принципе, этот трюк практикуется и до настоящего времени). Вот только дорогой портрет, заказанный людьми богатыми, не мог "*сниматься*" со спины. Все портреты Жерара, которые делались на заказ, получили прелестный женский взгляд – взгляд чистый и трогательный, никогда ловкаческий или лживый, заметно скрывающий отсутствие ума или недостаток красоты. Приме: падчерица Наполеона, королева Гортензия до Богарне, женщина, портреты которой неоднократно изготавливались кистью того же Жерара, и всегда выходящая из-под той же самой кисти как "*интересная*", хотя красота ее была небольшого масштаба. Прелестный взгляд (плюс любопытные декорации) осуществляли коррекцию. Иначе говоря: глаза модели были для Жерара тем, чем для ван Дейка – ладони – "*idée fixe*". Что напоминает мне о том, что читательницы "Живописи Белого Человека" обожают мини-сериалы под названием "Взгляд женщины", которые – "*по желанию уважаемой публики*" – представляли собой иконографическую бижутерию некоторых томов. Что же, делаю это еще раз, правда, последний, и возвращаюсь к проблеме понимания Жераром женской психики.

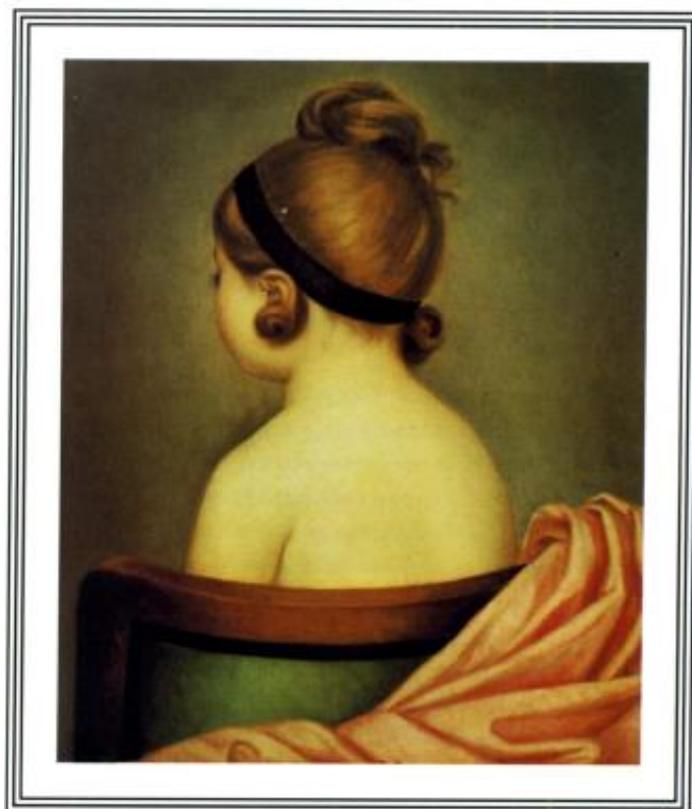
**- С О С П И Н Ы -**



Сальвадор Дали "Сидящая девушка, видимая со спины" (1925, масло, холст, 108 x 77. Мадрид, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia)



Пьетро де Муттони "Профиль" (1660/1665, масло, холст, 41 x 31,9. Частная коллекция)



Франсуа-Паскаль-Симон Жерар "Женская модель" (~1790, масло, холст, 61,2 x 50,2. Вашингтон, National Gallery of Art, Chester Dale Collection)

**- ВЗГЛЯД ЖЕНЩИНЫ -**

Лукас Кранах - Младший  
"Портрет Елизаветы фон Ансбах-Баурейт"  
(~1579, масло по дереву.  
Мюнхен, Alte Pinakothek)



Антонис ван Дейк  
"Портрет Марии Луизы де Тассис"  
(~1630, масло, холст.  
Вадуц, Собрания герцогов Лихтенштейн)



Жан-Батист Перонно  
"Портрет мадам де Соркванвиль"  
(1749, масло, холст.  
Париж, Musée National du Louvre)



Жан-Огюст-Доменик Энгр  
"Портрет мадам де Сенонне"  
(1814/1816, масло, холст.  
Нант, Musée des Beaux-Arts)

**- ВЗГЛЯД ЖЕНЩИНЫ -**



Федерико ву Мадрасо и Кюнц  
"Портрет Амалии де Льяно и Дотрес"  
(1853, масло по дереву.  
Мвдрид, Museo Nacional del Prado)



Франческо Айез "Портрет Антониетты  
Негрони Прати Морозини"  
(1872, масло, холст.  
Милан, Galleria d'Arte Moderna)



Йоос ван Клеве "Лукреция"  
(1520/1525, темпера и масло по дереву. Вена,  
Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie)



Антонио Корреджио "Портрет дамы"  
(1518/1519, масло, холст. Санкт-Петербург,  
Государственный Эрмитаж)

В случае мадам Рекамье Жерар понял, что эта "вечная дева", женщина с искалеченной психикой, по каким-то таинственным причинам боящаяся дать выход чувствам, сторонящаяся секса - желает, чтобы ее считали королевой чувственности. Посему он не совершил "ошибки" Давида и изобразил ее так, что чувственность становится первым, что исходит из глаз героини, да что там – из всего портрета. Портрет, вышедший из-под кисти Давида, Жюльетте очень не понравился. А вот портрет, выполненный Жераром, ее удовлетворил.

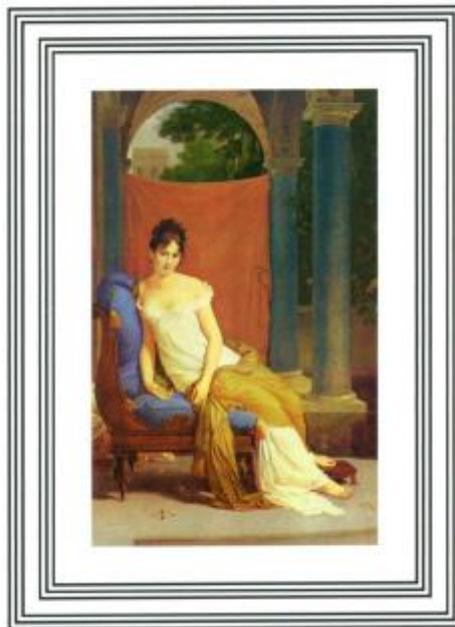
В случае польки следовало играть наоборот. Жерар осознал то, что Камю заключил в сентенции: "*Любая бездушная супруга когда-то была трогательной и беспокойной молоденькой женщиной*". Он понял даже больше: что практически каждая вредная жена, несмотря на метрику рождения, внутри души остается трогательной и беспокойной молодой женщиной. Старженская, пребывая в Париже в гостях, компрометировала своего мужа неверностью (у нее даже незаконный сын появился), только прелюбодеяние не изменило ее представлений о самой себе, как о деве духовно возвышенной. Так что Жерар и изобразил ее "девственно" – скромная, мечтательная, даже наивная девонька, с глазками, верящими в аистов. Не стоит упоминать о том, что графиня была восхищена портретом.

Более общий аспект понимания дам представлял собой демонстрацию великолепия женских тряпочек. Потоцкая, когда писала о Жераре как о мастере лести своим моделям женского пола, именно это и имела в виду, и как раз это критиковала по причине зависти. С точки зрения живописи такое рисование и вправду было анахронизмом. Но вот с точки зрения психологии оно было просто гениальным – женщина не может жить без зеркала. Портреты Жерара и были теми зеркалами, которые делали женственность бессмертной в ее бальном апогее. Вот за это клиентки Жерара и любили.

Я тоже люблю его за это. Мне нравятся женщины в джинсах и без джинсов, но временами я тоскую по шикарным женщинам, из тех времен, когда колибри по сравнению с разодетой дамой были серенькими воробьями. Я просто обожаю снимать с них произведения искусства.

Рисую эти два портрета, Жерар располагал своей наилучшей формой. Это вовсе не был тот мазила, как того желают те типы, которые сегодня пишут картины, несчастней, чем те типы, что красят нам стены во время ремонта. Многим современным звездам живописи до Жерара дальше, чем Жерару до Вермеера.

**ФРАНСУА-ПАСКАЛЬ-СИМОН ЖЕРАР**  
**"МАДАМ РЕКАМЬЕ"**  
**1802, масло, холст, 225 X 148**  
**Париж, Musée Carnavalet**



Мадам Рекамье (в девичестве – Бернар) родилась в 1777 году. Ей дали четыре имени: Жоанна, Франциска, Жюли, Аделаида; нор впоследствии третье имя сделалось первым; его произносили

как уменьшительное и окрашивали прилагательным "belle" – "la belle Juliette". Герцогиня д'Абранте: "Красота этой женщины бросала на колени любого мужчину, который ее видел (...) Завоевание ее признания было мечтой для всех, но, тем не менее, девственность ее осталась нетронутой". О девственности Альбер Камю выразился так, что "никто не остается девственным без вины". В чем заключалась вина мадам Рекамье я уже говорил: в крайне оригинальной "maniere d'être" в амурных делах, то есть в жестокости по отношению к петушкам, которых она манила, соблазняла, подбадривала к действию, делала робкими и влюбляла в себя, не давая взамен абсолютно ничего (кроме вечной надежды). Польская поговорка говорит, что надежда дураков родит. Дураков хватало, волной хлынули, хотя каждый в Европе знал, что мадам Рекамье мужчин только обманывает. Но всякий самец обольщал себя в том, что первым добудет золотое руно. Ведущие звезды тогдашнего искусства, науки, литературы, философии, дипломатии, администрации и военного дела попадали в эту ловушку. Давид, Канова, Гумбольдт, Ампер-младший, герцог Лаваль-старший и герцог Лаваль-младший, брат Наполеона Люциан Бонапарте, пасынок Наполеона Эжен Богарне, прусский герцог Август Фридрих Вильгельм (племянник Фридриха Великого), братья Монморанси, Бенжамен Констан, Жюно, Меттерних, Поццо ди Борджо, Моро, Веллингтон, Шлегель, Сисмонди, Массена, Мюрат, Мак-Дональд, король Швеции Бернадотт, Камиль Жордан, Балланше, Легуве и многие-многие другие. Но ни единого из них она не допустила к окончательной "intimité", по причине чего практически каждого довела до публичной компрометации, до есть до громкого гамлетизирования, угрозам покончить с собой, к унижительным просьбам, скулежу и к театральным жестам. В столкновении с этой женщиной даром не терялось ни единого сперматозоида, зато достоинство, честь и так называемая мужская гордость терялись без меры.

Александр Дюма-отец, говоря: "Женщина часто бывает источником вдохновения для великих деяний, исполнению которых она же и помешает", о мадам Рекамье не думал, только эти слова как никакие иные подходят к ней – она была источником вдохновения для стольких случаев великой любви, исполнению которой сама же и помешала. В том числе и итальянец Лодовико Джованни Ариосто не думал о мадам Рекамье, давая определение мадам Рекамье. Ариосто, который считал женщину опасным большим ребенком, высмеивается теми антифеминистами, которые считают женщину очень опасным животным из разновидности коварных и хищных, но опять же – к мадам Рекамье эти его слова тоже идеально подходят. Она была вечным ребенком, играющимся мужскими тряпичными куклами.

Является ли инфантильность Жюли полным ответом? Этого мы никогда не узнаем – никакие спекуляции уже не помогут решить этот секрет. Народ даже спекулировал о том, что постоянное состояние девственности определялось неким физическим недостатком, но более правдоподобна психическая причина воздержанности мадам Рекамье. Сен-Бёв намекал на ее маниакальный азарт с квазиэротизмом, умело акцентируя "Ей хотелось бы, чтобы все застыло на апреле". В качестве причины называли еще и лесбиянство, указывая на многолетнюю сердечную связь мадам Рекамье и знаменитой писательницы, баронессы де Сталь, которую практически все тогдашние мастера кисти (не исключая и Жерара) изображали как Коринну (созданную ее же пером, романтизирующую музу Неоклассицизма), в позах столь же комических (по сегодняшним критериям), что и литература мадам де Сталь.

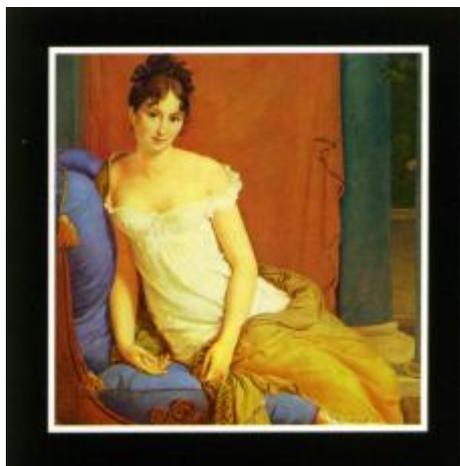


Элизабет Виге-Лебрун  
"Мадам де Сталь в образе Коринны"  
(1808, масло, холст, 140 x 118.  
Женева, Musée d'Art et d'Histoire)

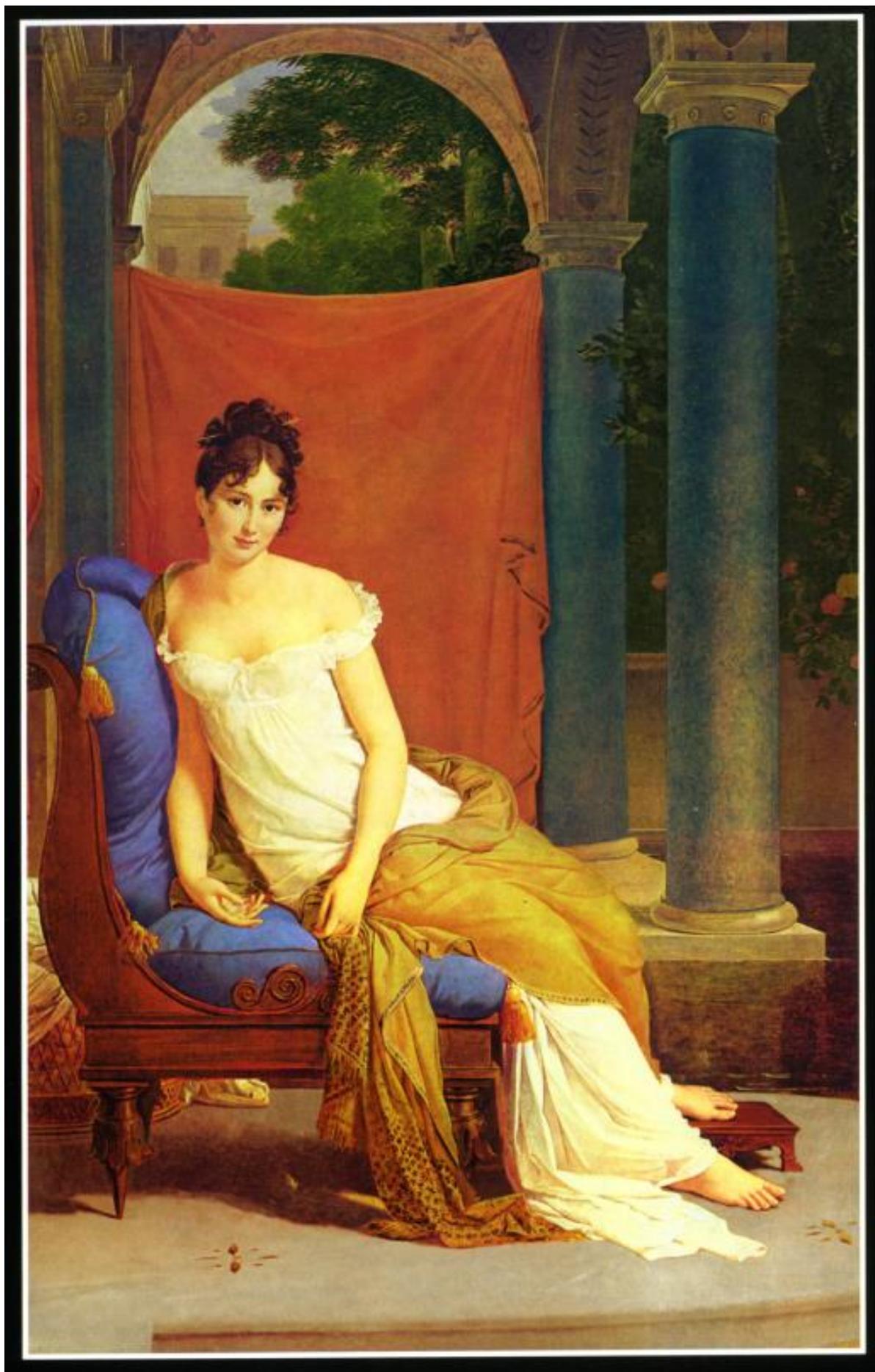
Не исключено, что отмычкой – или одной из отмычек – к тайне мадам Рекамье является брак мадам Рекамье. В Париже *"тайной Полишинеля"* было, что банкир Рекамье, прежде чем сделаться супругом красавицы Жюли, стал ее натуральным отцом. Наличие потомков со стороны – дело обычное, что тогда, что сейчас, но вот вступление в брак с собственным биологическим папой – это сегодня штука невообразимая. Но в эпоху якобинского Террора, когда ежедневно сотни голов падали в корзины под гильотинами или размещались на наконечниках пик *"безштаных"* (*"sans-culottes"*) – это никого не удивляло. Неуверенность в завтрашнем дне порождала самые карикатурные супружества, заключаемые только лишь ради передачи имущественных прав. Так что никого не удивило, когда в 1793 году 42-летний Рекамье всьупил в брак с 15-летней Жюли Бернар, с матерью которой прелюбодействовал 16 лет тому назад. Все хорошо информированные знали то, что впоследствии описала госпожа Ленорман: *"Этот союз не был ничем иным, как мнимостью. Месье Рекамье не вступал с супругой в отношения, более интимные, чем чувства, объединяющие отца с дочерью, и он всегда относился к этому красивому ребенку, словно к своей дочке (...) Когда он умер, жена его практически потеряла второго отца"*.

Когда *"второй отец"* у тебя банкир – денег у тебя хватает. Благодаря ним, Жюли могла подерживать знаменитый салон, в котором царил прекрасный пол, благодаря ним же, она могла позировать живописцам королей. Как все это кончилось с Давидом, мы уже знаем – полнейшим провалом Давида, ибо было признано, что в поединке на кистях, портретирующих мисс Европы, его победил собственный ученик, к тому же Давид совершенно потерял голову в отношении модели, так что рекуза<sup>5</sup> была двойной. Нам печальная мадам Рекамье Давида в комнате настолько бедной, что похожей на келью, нравится, а вот семейству Рекамье подобное пуританство было совершенно не по вкусу. Жерар должен был написать портрет, в котором все будет дышать шикарной красотой. И он такой написал. В его портрете мадам Рекамье соседствуют два идеала красоты – идеал красоты Неоклассицизма (архитектура плюс мебель) и идеальная женская красота, воплощенная в *"прекраснейшей из красавиц"* Ампира. Удвоенный *"le bieu idéal"*.

Франсуа-Паскаль-Симон Жерар  
"Портрет мадам Рено де Сен-Жан-д'Анжели"  
(1799, масло, холст, 102,5 x 74.  
Париж,  
Musée National du Louvre)



<sup>5</sup> Рекуза (rekuza) – отказ мужчине, просящему руки женщины (старинное польское слово).



У Давида мадам Рекамье полулежит-полусидит на своей "lit de repos" из кленового дерева. У Жерара она сидит на рекамьерке иного типа. Позу и всю конфигурацию она получила из более раннего портрета графини Рено де Сен-Жан-д'Анжели, супруги высокого аппаратчика эры Консульства и Империи. Но здесь наша мадам сидит свободнее, чем графиня: она босиком, слегка обнажена и одета "à la greque". Каждая деталь – любая складочка, волосок, ноготь и рельеф – здесь вылизаны словно ювелиром и отполированы до блеска. Это нечто такое, что французы называют "styl léché" (вылизывание), и в чем авангардисты обвиняют всю школу Давида, видно словно на ладони. Замечательная композиция из вертикалей и горизонталей, пересеченная диагональю тела модели и увенчанная дугой аркады, свидетельствует о том, что Жерар, обучаясь у Давида, времени не терял. Да и палитра Жерара тоже приносит славу Неоклассицизму.

Различные историки искусства считают, что портрет, выполненный учеником, всегда хуже портрета, выполненного учителем; по мнению других – один не уступает другому, только они совершенно различные, так что признание для кого-то из них превосходства это то же самое, что признавать празднику Пасхи превосходство над праздником Рождества или наоборот. Что различает эти две картины? Прежде всего – дух. Некую простоту или суровость, типичную для Давида – у Жерара заменяет типичная для него аристократическая ("светская") умильность, сладость или даже слащавость, как говорят некоторые. Мадам Рекамье Давида – это недоступная античная богиня, и вправду будто бы к ней никогда не прикасался мужчина, она вся девственная, хрупкая, эфирная, чуть ли не прозрачная. Мадам Рекамье Жерара – это молодая, ядреная женщина, переполненная столь чувственной привлекательностью, что даже неподвижно сидя, ничего не делая, она уже представляет собой аппарат для возбуждения телесных желаний у мужчин. Жюльетта Давида полулежит, скорее, меланхолично; в позе Жюльетты Жерара имеется нечто слегка провоцирующее – ее глазки словно бы игриво спрашивают: а что, месье, неужто прелесть моих сисечек не производит на вас впечатления?... Только не надо меня обвинять в дешевой непристойности; "королева флирта" она же "царица ободрения" любила выстреливать наглыми вопросиками прямо в цель. Ее обычным трюком было сбить с толку мужчин, с которыми только познакомилась, фразой:

- Месье меня любит?

Немецкий философ, Шлегель, ответил на это:

- Я не посмел бы, мадам.

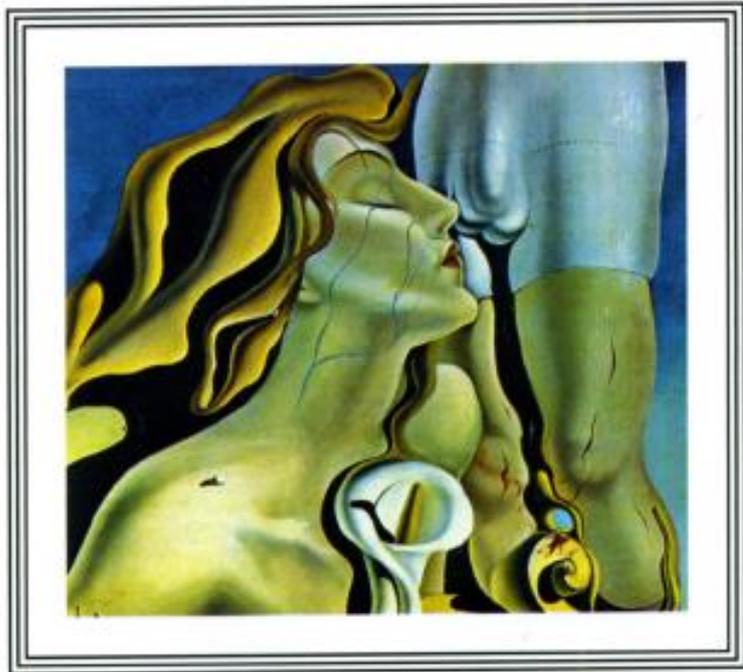
- Тогда, будьте добры, осмелитесь!

"Мадам Рекамье" Давида и "Мадам Рекамье" Жерара доставляют мне одинаковое удовольствие. Я чувствую себя совершенно осмелившимся. И восхищенным, поскольку это замечательная неоклассицистическая живопись, в которой композиция, хроматика и поэтический настрой содействуют абсолютно безупречным образом.

**ФРАНСУА-ПАСКАЛЬ-СИМОН ЖЕРАР**  
**"МАДАМ СТАРЖЕНЬСКАЯ"**  
**1803/1804, масло, холст, 215 X 130,5**  
**Львов, Львовская картинная галерея**



Родившаяся в 1782 году в Галиции Катаржина Йоанна из графов Бобронич-Яворских, впоследствии носила фамилию *primo voto* ("при первом голосовании" – лат.) Старженская, *secundo voto* – Павликовская. Ее эротическая вовлеченность – благодаря которой она получила прозвище "маленький гайдук" (как пишет Михал Третер, 1910) – была несравненно богаче: эта девица, чуть ли не с самых щенячьих лет меняла любовников, словно перчатки. Ну было у нее такое хобби, которое мизогины/антифеминисты называют "женской развратностью", здесь достаточно упомянуть достойных авторов средневекового "Молота на ведьм", Крамера, не забывая про Шпренгера ("Всегда следует помнить, что три особые проступка царят в коварных головах женских; и это: лживость, амбиции, а прежде всего – развратность"), или же Толстого, который тоже был таким же известным писателем, только в другие времена ("Всяческие несчастья, во всяком случае, их большая часть, порождаются женской развратностью").



Сальвадор Дали  
"Великий мастурбатор",  
фрагмент  
(1929, масло, холст.  
Париж, частная коллекция)

Это я процитировал моралистов. У медиков был иной взгляд, поскольку для медиков указанное хобби не существует как категория – для них все является болезнью. Вот эта как раз носит имя нимфомании. А точнее, носила до недавнего времени: нынешние врачи все громче твердят, что такой болезни не существует, поскольку никакая норма плотской жажды для женщины не является чрезмерной – все это помещается в норму женственности. Но во времена Бонапарте иллюзии все еще существовали, поэтому Император приказал придворным врачам вылечить от нимфомании свою сестру Полину, поскольку Полина (одна из европейских королев красоты) обладала амбициями переспать с каждым обитателем Старого Континента. Врачи – как все вы уже наверняка догадываетесь – проиграли это сражение с позорным счетом; болезнь Полины оказалась неизлечимой. Точно так же, как и болезнь прекрасной Габриэли, хотя первый ее супруг один раз даже применил ручную терапию. Этот первый муж, граф Старженский (так называемый "австрийский граф", то есть очень-очень свежеспеченный), был ихтиологом, что само по себе является для женщины вполне оправдательным алиби – ну как можно быть верным человеку, который любит рыб? Да еще и является мужем! Вот если бы он был любовником, это уже нечто иное, пускай даже если бы он и был ихтиологом, но вот муж-ихтиолог, это уже совершеннейший пересол. А говоря серьезно: любовник не потому лучше мужа, потому что у него член длиннее и морда покрасивше, но только потому, что он является Экзотикой, Запретным Плодом (то есть Сладким Грехом) и Убежищем-Спасителем. Когда он сам становится мужем, то спадает на более низший этаж на шкале привлекательности, поскольку сейчас он представляет собой безгрешность, рутину и угрозу.

В качестве старого шовиниста, расиста, антифеминиста, мизогина, ксенофоба, гинефоба и т.д. – я поступил очень злобно, когда написал, что Полина Бонапарте желала переспать с каждым мужчиной в Европе. Понятное дело, не с каждым, но с любым известным, одетым в мундир или с тем, в чьих жилах текла голубая кровь. Наша же "прекрасная Габриэль" была не столь разборчивой, но и она пускалась в загулы, в основном, в кругах гербовладельцев. Среди ее завоеваний хватало Любомирских и Потоцких, хватало светских князей и князей церкви, равно как и зарубежных поклонников с итальянской, французской или австрийской земель; для безграничной любви никакая страна заграни-

цей не является. Знаменитым был ее роман с британским дипломатом, лордом Пейджем (из благодарности лорд назвал свою любимую кобылу "*Beautiful Gabrielle*"), с российским генерал-майором бароном Корфом, с вице-королем Италии генералом де Богарне и т.д. "*Мужчины, чувствуя, что эту крепость завоевать можно, штурмовали плотными рядами и часто, и раз за разом кто-либо из них врывался между валов*" (1939) – образно писал своим несколько неотесанным языком Кароль Збышевский о княжне Изабелле Чарторыйской, но эти слова подходят сексуальным героиням всех времен.

Женщины покроя Старженьской и Чарторыйской в то время выполняли ту же самую роль, которую сегодня исполняет кинозвезда или знаменитая модель – они были объектом общественного почитания в качестве идеала женственности. Во все эпохи шикарные проститутки считались идеалом женственности (провансальские трубадуры и католические священники пытались воздвигнуть на этот пьедестал добродетельных женщин, но результат это принесло лишь в сфере поэзии и сфере этической догматики, то есть – в теории). Так что Габриэль была нормой. И не только сексуальной нормой, но на уровне европейских салонов – моральной нормой. Биограф Старженьской, Александер Пискор, так характеризует ее развратность: "*Она не была женщиной не моральной, но аморальной, она не знала, где заканчивается добро, но знала лишь то, где начинается удовольствие. Как и каждую женщину ее съедало желание любовных завоеваний и триумфов*" (1939). Нынешний либерал из американизированного салона посчитал бы эти слова ("Как и каждую женщину") неполиткорректными, ибо оскорбляющими "*сексуальное меньшинство*".

Франсуа-Паскаль-Симон Жерар  
"Мадам Валевская", фрагмент  
(1810, масло, холст. Версальский дворец)



Франсиско Гойя  
"Герцогиня д'Альба", фрагмент  
(1797, масло, холст.  
Нью-Йорк, Hispanic Society)

Но давайте, наконец-то, перейдем к портрету Старженьской кисти Жерара. Тот рисовал поляков часто, он вообще любил поляков. Когда после разгрома Ноябрьского Восстания генерал Себастиани провозглашал с парламентской трибуны циничное мнение французского правительства: "*L'ordre le plus parfait régné à Varsovie*" ("*В Варшаве уже царит идеальный порядок*") – Жерар, не колеблясь, поддержал лотерею в пользу ноябрьских эмигрантов. Среди красивых полек, которым он написал портреты, были Зофия Замойская и метресса Императора, Мария Валевская. Все это красивые картины, но они не могут сравниться с портретом Старженьской. Но с этим портретом не может сравниться практически никакое произведение эпохи Ампира. Среди всех женских портретов "*en pied*" (полнофигурных) эры Наполеона соперничать с изображением Старженьской может только "Герцогиня Альба" Гойи, да и то, в том кадре, где влюбленный Гойя написал ее, указывающую пальчиком написанную возле башмачков дамы надпись: "*Только Гойя*"...

Старженьские прибыли на берега Сены летом 1803 года. Не приехать они не могли, ибо все европейцы с "*голубой кровью*" туда ездили, а ездили, потому что соглашались с мнением Мариво: "*Париж – это мир, остальная часть земного шара – это предместья*". "*La belle Gabrielle*" с места бросила весь Париж к своим ногам. Опять же, тут нечему удивляться – автор мемуаров Прек так ее описывает: "*Роста она была приличного, с красивой, даже прекрасной фигурой, белым телом, с овальным лицом, черными, громадными глазами – великолепными и восхитительными, с несколько округлыми бровями, ровными устами, чрезвычайно белыми зубами. Она обладала той красотой, которую редко удается видеть, причем, настолько редко, что чужие люди восхищались ею*". Весь Париж передавал друг другу анекдот про то, как Старженьскую, когда она выходила из Лувра, остановил стоящих на страже гренадер; перекрывая ей карабином дорогу, он заявил, что ему запрещено из этого здания выпускать статую богини Венеры (впоследствии, в течение всего XIX столетия, этот анекдот связывали с различными красотками, но его первой и истинной героиней была Старженьская). Наполеон, которому представили семейство Старженьских, вежливо выразился ихтиологическими заинтересованностями графа, зато с энтузиазмом – о красоте графини, прибавив, что ее визит в Париже не слишком-то должно радовать здешних дам. Все поняли, что это колкость в сторону "*королевы Парижа*", мадам Рекамье, которую Бонапарте не любил, поскольку та была антибонапартисткой.

"*La belle Gabrielle*" и "*La belle Juliette*" должны были встретиться; салон мадам Рекамье в Париже был тем же, чем Площадь святого Марка в Венеции – весь, без малейшего исключения "*свет*" встречался на этой арене. Две красотки так воспылали одна к другой уже после первой встречи, что об этой жаркой дружбе сплетничали с совершенно однозначной двузначностью. Было ли в этой сплетне хоть какая-то щепотка истины, проверить невозможно, зато все сплетни относительно Старженьской и мужчин были чистой правдой. Что, естественно, никого не приводило в отчаяние и не удивляло, поскольку кипучая кровь полек французам была известна, как минимум, с того времени, когда Генрих Валуа смылся из Варшавы в Париж; в 1807 году, французские солдаты, стоящие на квартирах в Польше, пели: "*А у этих полечек, жаром бьет из полочек*".

Да, кстати об эротических польских странностях – тогдашние французы удивлялись и возмущались лишь одним: ну почему, черт подери, в Польше сифилис называют "*франкой*" или "*французской болезнью*"? Ну хорошо, то что определенный вид любви поляки называют "*французской любовью*", это еще нормально, гораздо более нормальным было франкофонское школьное воспитание полек, о котором уже отец Адама Мицкевича, Миколай, упомянул в стихке "*Две задницы*", обращаясь к даме, которую "*природы щедрой длань, двумя дырами одарила*".

Тогдашние офранцузившиеся польки, такие как Чарторыйская и Старженьская, не только засевали на головах собственных мужей густые заросли рогов, но с огромным удовольствием плодили внебрачных детей (например, великий поляк, сын Изабеллы Чарторыйской, князь Адам Чарторыйский, не был плодом своего формального отца, но царского посла Репнина). Только все это Польшу никак в мире не выделяло, поскольку верность мужьям и шестой заповеди во всей Европе считались проявлением церковно-приходской воспитанности и неотесанности. Постоянство было немодным – модной была любовь. *Л-ю-б-о-в-ь*. В особенности, первая, точно так же, как и сейчас. Давайте дадим голос женщине, эксперту (имеется в виду знакомство, "*excuse le mot*" ("*прошу прощения за мой французский*" – перевод почти дословный) с предметом чуть ли не в момент вскрытия. Французская писательница Маргарет Дюрас выразила мнение, что женщины потому-то так часто изменяют, поскольку "*желают напомнить себе, как оно было в первый раз*". Старженьская освежала свою память беспрепятственно, не для, Боже упаси, блядства, но по причине чистого сердца (Пискор: "*Она никому не отказывала, но каждое мелкое увлечение поначалу ей казалось огромной, единственной и вечной любовью*").

Мадам Рекамье никак не мешало то, что ее новая приятельница спит с табунами французов. Мешать это начало ей лишь тогда, когда сам пасынок Наполеона, Эжен де Богарне, с какого-то времени валявшийся у ног "*прекрасной Жюльетты*", начал физически расслабляться в кровати "*прекрасной Габриэли*". Мало того, все свои вулканические чувства он перевел на польку. Вот тогда до мадам Рекамье дошло, что Париж, хотя и верно названный Мариво целым светом, это слишком ма-

ленький городишко для двух королев красоты. Но она могла лишь охладить отношения с "*la belle Gabrielle*"; каким-либо образом удалить польку из Парижа она никак не могла. Выручила ее другая женщина, которая могла все. Когда Эжен сошел с ума уже настолько, что начал бредить о разводе и браке со Старженьской – его мать, императрица Жозефина, вежливо спросила у четы Старженьских, а не тоскуют ли они по родине. С такими вопросами, исходящими из уст властителей, никто не дискутирует. В декабре 1804 года Габриэль покинула земли Франции.



Помимо внебрачного сына, которого смастерил пасынок Императора, Старженские привезли домой портрет, который смастерил императорский живописец. Заказ и гонорар художник, якобы, получил не от мужа модели, но от ее покровительницы, княжны и супруги маршалка, Любомирской. У княжны, похоже, имелся навык к плодотворным замыслам. Например, считая, будто бы данные при крещении имена красотики не такие уж и романтические, она "окрестила" Старженскую новым именем – "*la belle Gabrielle*" – и это имя принялось. Идея заказать у Жерара изображение Габриэли тоже была превосходной. Работу Жерар начал где-то под конец 1803 года. В первые месяцы 1804 года холст был завершен. Поначалу он висел в доме Старженских, затем в Музее Любомирских. Если бы на земле царила справедливость, сегодня портрет висел бы в Оссолинеуме польского Львова, но поскольку на земле царит бандитизм – он висит в Львовской картинной галерее Львова украинского. Во всем этом столько же смысла, сколько в украинском Львове и каждой краже.

"*Tableau charmant!*" Габриэля<sup>6</sup> здесь красива красотой богинь. Нежная, ангельская, головокружительная, с затуманенными глазами невинной мечтательницы. Она стоит, опираясь на скалу, в темно-фиолетовом платье ампириного покроя, на котором белизна кружев (воротник, манжеты, краешек нижней юбки) и алебастровая, нежно порозовевшая кожа светлеют элегантно и искусительно. Рядом располагается соломенная шляпка и свисающий с плеча на камень красный шарф, знаменитый в те времена "*cashmere-shawl*", последний писк моды, символ изысканности и богатства, безумная мечта каждой европейки, тем более, что это был запретный плод, поскольку производился в Лондоне, а Наполеон Континентальной Блокадой запретил какой-либо импорт из Лондона. Потому-то всякая уважающая себя француженка такой шарф обязана была иметь, благодаря чему контрабандисты за неделю зарабатывали целые состояния. На всех женских портретах того периода, включая портрет супруги Бонапарте (кисти Прудона), кашемировая шаль экспонируется наравне с моделью, а весьма часто – даже сильнее. Заново приглядитесь к "Мадам Рекамье" Жерара.



Пьер-Поль Прюдон  
"Императрица Жозефина", фрагмент  
(1805, масло, холст.  
Париж, Musée National du Louvre)

Левая ладонь Габриэли с нежностью лежит на шали. Правая, с еще большей нежностью, касается цитры, эротического символа. Жерар изобразил гетеру ангельски невинным существом, ибо знал, что той это очень понравится, одновременно сигнализируя, с помощью шифра, применяемого художниками в течение столетий (уже в Средние века струнные инструменты символизировали женский секс), что ей нравится более всего. Этот ход никак модель не оскорбил, поскольку она не знала символического кода – для нее музыкальный инструмент оставался всего лишь музыкальным инструментом или же сигналом того, что героиня образована и обладает талантами к музыке. И уж наверняка она не отгадала того, что быстрый ручеек с небольшим вспененным каскадом у ее ног – это тоже эротический (непристойный) символ.

Если здесь чего-то и не хватает – то это кота. В первой половине XVI столетия Ганс Балденг, прозванный Грином, рисуя аллегория музыки, правую ладонь женщины соединил со струнным инструментом, точно так же, как и Жерар, но в качестве второго символа прибавил кота (кот символизировал стремление к забаве, таинственность, колдовство, опасности ночи и беспорядочную эротику; во сне – утверждал Зигмунд Фрейд на страницах "*Traumdeutung*" – кот является символом секса "*по причине покрытых волосами гениталий*"). Кошачьи у Жерара лишь глаза модели – безусловно оваль-

<sup>6</sup> "Габриэля" – так звучит имя Габриэль по-польски.

ные, асфальтово-черные, миндально сладостные, мечтательно романтические, меланхолично затуманенные, хотя и хрустально чистые, влажные, хотя и сухие, прищуренные, хотя и открытые, в сумме же – таинственные, влекущие, возбуждающие, волшебные и по всем этим причинам опасные, словно кошачий взгляд. Автор единственной биографии Габриэли, Пискор, не сделал того, что делаю я – он не сравнил картину Жерара с произведением Балдунга Грина, возможно, он и понятия не имел о "Музыке" Грина. Зато он обладал превосходной интуицией, потому что, когда писал о Габриэли, он сравнил ее с котом: *"Всякая женщина, словно кот – умеет ходить и ходит собственными путями. И вообще, подобие женщин с котами удивительно, оба вида созданий только лишь внешне мягкие и милые – на самом же деле они опасны, таинственны, непредвиденны, капризны, изменчивы и очаровательны"*.

Антонис Луис Кастелли  
"Девушка с гитарой на фоне пейзажа",  
(1836/1839, масло, холст, 53 x 44,5.  
Дрезден, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Neue Meister)



Ганс Балдунг Грин "Музыка"  
(1505/1520, масло по дереву, 82 x 36.  
Мюнхен, Alte Pinakothek)

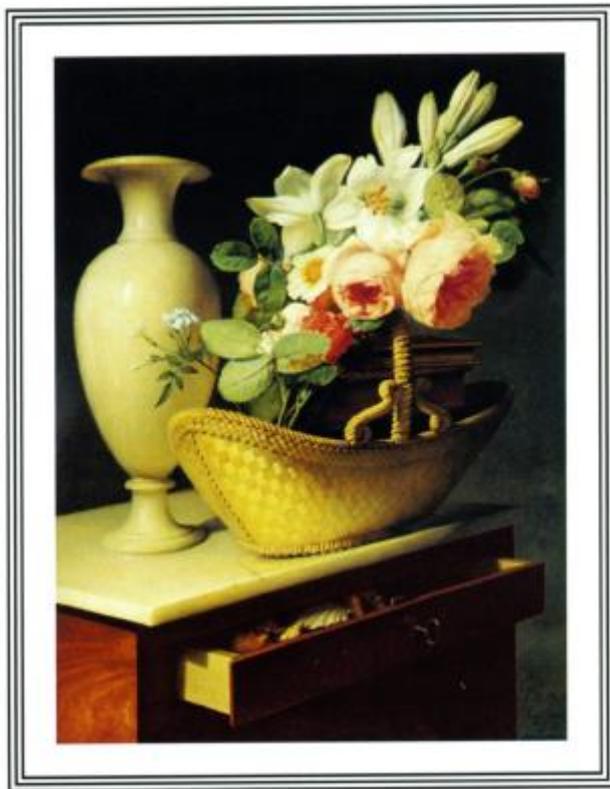
Ну а теперь от содержания шедевра Жерара перейдем к формальной его стороне. Как и в портрете Жюльетты, так и здесь Жерар представляет свою олимпийскую форму. А вместе с ней, все характерные черты своей техники. Тенденция Жерара к подслащиванию (и даже переслащиванию) горького чая Неоклассицизма в этом портрете присутствует очень даже сильно. Неоклассицистический виртуозный рисунок и неоклассицистическая композиционная схема (пересекающиеся диагонали: одна состоящая из тела и цитры, вторая – из камней, склона и замка) словно леса держат на себе заряд романтизма, а точнее, столь характерного для Жерара сентиментализма. Этот быстрый, пенящийся ручей; этот сонный или просто переполненный сладкой задумчивости пейзаж, где задумчивость точно такая же, как и в глазах Габриэли; этот "северо-восточный", говорящий о происхождении модели еловый лес; это темное, предвечернее небо, освещенное золотом и синевой по линии горизонта; и этот замок (подчеркивающий древность рода), словно театральный макет из фанеры, залитый теплыми лучами заходящего солнца – все это поэтическая Натура, следовательно, бегство от Неоклассицизма к Сентиментализму, предвосхищающему Романтизм немецкого типа. Возможно, более бидермейеровский<sup>7</sup>, чем фридриховский, только небеса и склоны у Фридриха будут как раз такие.

<sup>7</sup> Бидермейер (Бидермайер; нем. Biedermeier) — художественный стиль, направление в немецком и австрийском искусстве, (архитектуре и дизайне), распространённый в 1815—1848 годах. Стиль получил свое название по псевдониму "Готлиб Бидермейер", который взял себе немецкий поэт Людвиг Эйхродт, и под которым печатал в

Палитра вновь просто замечательна – резкие и тонким образом приглушенные тона содействуют одни с другими, сочные пятна звучат громко, деликатные лессировки пастельно урчат, истинный пир для глаз и ушей. Жерар осознал то, что стал творцом шедевра. Он сохранил для себя эскиз маслом, который впоследствии попал в Версаль, а композицию повторил портретом герцогини Монтекорво 1808 года. Замечательность кадра привела к тому, что пастиши с него создавали и другие художники. Только эффекты уже невозможно было повторить. Чтобы продемонстрировать разницу между искусством и ремеслом, я даю репродукцию "Девушки с гитарой" бидермейеровского художника Кастелли (см. на предыдущей странице).

"*La belle Gabrielle*" ушла из жизни в 1862 году, когда ей было 80 лет. Под старость она повторила трюк практически всякой женщины легких обычае – она сделалась религиозной ханжой. Причем, ханжой монастырской, потому что монастырь в качестве постоянного проживания настраивает на более интенсивное битье в грешный бюст и к стонам "*mea culpa*" при каждом таком ударе. Зато остался холст Жерара. "*Tableau charmant*". Когда я в первый раз посещал Львов, Галерея находилась на ремонте. Я поехал во второй раз. Ремонт уже завершился, охранник за два доллара впустил меня вовнутрь. Повсюду пусто, хотя пыль и мусор убрали не отовсюду<sup>8</sup>. Перед портретом Габриэли стояло трое украинцев, простых мужиков – электриков, носильщиков или же уборщиков. Они торчали здесь и молча глядели, а их некрасивые рожи показались мне изнутри освещенными чем-то вроде молитвенного состояния. У одного из них в руке был букетик гадких искусственных цветов. Нет, не для нее, но выглядело это трогательно.

Стоя там и ожидая, когда они уйдут и дадут мне место – я осознал, что не вянут лишь искусственные цветы, тем более, нарисованные мастером. И когда сейчас размышляю над тем, какие из этих цветов следовало бы подарить мадам Старженской, в голову приходит мысль, что прекраснейший букет Ампир, образца 1814 года (Бонапарте тогда в первый раз отрекся от престола, для нее же наступала тридцать вторая весна) в далеком и провинциальном Лионе профессор тамошней Школы Изобразительных Искусств, преподающий рисование цветов, Антуан Берджон, заделал сказочно красивый натюрморт: букет из лилий и роз, возлежащий на двух книжках (словно дама, опирающаяся на ученюм ихтиологе) внутри плетеной из лозы корзинки (словно бы внутри постоянно открытой клетки). *Voilà! C'est pour Vous, Madame!* (Вуаля! Это для Вас, мадам!).



Антуан Берджон "Натюрморт с цветочной корзинкой"  
(1814, масло, холст, 66 x 49,5.  
Париж, Musée National du Louvre)

журналах эпиграммы. Слово Bieder переводится как "простодушный, обывательский". В целом псевдоним означает "простодушный господин Майер". Бидермейер — стиль провинциальный, хотя в этом стиле работали и столичные художники.

<sup>8</sup> В Варшаве (в Королевском Замке) портрет графини Старженской, данный на время "ляхам" можно было увидеть лишь зимой 1999/2000 года на выставке, названной "Романтизм" – Примечание Автора.

