

ГЛАВА ВОСЕМЬДЕСЯТ ПЯТАЯ "COMMEDIA DELL'ARTE" (JEAN-LEON GÉRÔME)

Французский критик Теофил Сильвестр: "Рембрандт дал больше даже наиболее слабой своей мазней, чем Академия за полвека своими ведущими работами" (1855). Когда Сильвестр это писал, он и не подозревал, что наиболее плодородные года академизма только начинаются (вместе с началом Второй Империи, то есть с монархией Наполеона III, с 1852 года), чтобы создать такую *"помпу"*, о которой ранее практически никому и не снилось.

Уже неоднократно на страницах "ЖБЧ" я с презрением фыркал в отношении искусства академизма, и презрение это сохранил до гробовой доски, так как модное во второй половине XX века направление реабилитации (самыми различными способами) академической эстетики у меня пробуждает только смех и сожаление к историкам, отбеливающим академизм. Тогда почему же я даю академизму целую главу "ЖБЧ" (и даже полторы главы, если посчитать сюда и Жерве)? А поскольку я обсуждаю живопись белых людей, то есть живопись предимпрессионистскую (начиная с импрессионизма, все континенты за исключением Антарктиды рисуют одинаково), а «венцом» европейской светотеневой живописи как раз и является академизм, который запросто переваривает и опорожняет все, что между Ренессансом и Романтизмом с Реализмом направляло и "шлифовало" кисти *"старого континента"*. Второй причиной является факт, что публичный дом Академизма породил пару интересных детей, несколько *"подтверждающих право исключений"*, которых стоило бы и представить. Не каждая картина Академика была китчем. Лично я с огромной охотой повесил бы у себя дома этого вот хмурого, бредущего через грязь и снега поздней осени Императора кисти Мейсонье.



Жан-Луи-Эрнест Мейсонье "Наполеон в 1814 году"
(1864, масло, холст, 51,5 x 76,5. Париж, Musée d'Orsay)



Луис Эудженио Мелендес
"Художник с эскизом обнаженной модели"
(перед 1760, масло, холст, 100 x 82.
Париж, Musée National du Louvre)

Леон-Матье Кошери
"Интерьер мастерской Давида"
(1813, масло, холст, 90 x 105.
Париж, Musée National du Louvre)



Название Академизм, о чем легко догадаться, взялось от Академии Изобразительных Искусств, которые когда-то появлялись, в основном, чтобы освободить творцов от цеховой заисимости и

придать им статус художника, более высокого, чем позиция ремесленника (1490 – флорентийская Академия Лоренцо Великолепного Медичи; 1494 – миланская Академия Леонарда Виничиано; 1563 – флорентийская Accademia delle Arti del Disegno Джорджо Вазари; 1577 – римская Академия святого Луки; около 1600 – болонская Accademia degli Incamminati братьев Карраччи; и др.) а впоследствии – уже ради централизации искусства, равно как и для воспитания и продвижения адептов (Париж 1648; Антверпен 1663; Нюрнберг 1674; Вена 1692; Берлин 1696; Мадрид 1752; Венеция 1755; Санкт-Петербург 1757; Мюнхен 1760; Штутгарт 1761; Дрезден 1764; Лондон 1768, и т.д.; Краков... 1900, Варшава... 1932!). Академизм как стиль имеет свои корни в классицистически-эклектичных доктринах нескольких столетий (XVI век – Карраччи, XVII – Пуссен, XVIII – Давид, XIX – Энгр), но в отношении своих "праотцов" он был банальной вульгаризацией, китчевым проституированием устава "предков". Я всегда говорю, что главным достоинством Академизма является то, что на его фоне мы можем вдумчиво увидеть, насколько благородным было искусство Давида или Энгра, которых вечно осуждают, словно злых колдунов, что выпустили из бутылки академического джинна.

Основой Академизма XIX века было академическое обучение живописи, предпочитающего рисуночность, культ классицизации, эклектизации давних "идеалов красоты", наконец – идеализацию природы в силу правила: ее следует представлять не такой, какой она есть, а такой, какой она должна быть, другими словами: она обязана иметь оптимальный характер. Первым шагом такого обучения являлись обучение рисунку (рисование в классе "гипсов" и живых моделей для углубления анатомии), а финальный шаг – совершенствование искусства "вылизывания", то есть тщательной полировки фактуры. Между первым и конечным этапом учеников обучали "алхимии" пигментов, светотени, композиции, перспективы, плюс мелочность в демонстрации деталей и ремесленной технической беглости. Совместно же – будущих художников натаскивали на гладкое и очень возвышенное искусство (отсюда и термин: "напыщенное искусство"), то есть очень "приглаженное", автоматически заслуживающее расположение консервативных членов жюри ежегодного Салона и богатых владельцев салонов с пустыми стенками, которые только и ждут поместить на себе богатые золоченые рамы с холстами внутри (отсюда и термин: "салонное искусство"). Известный в то время французский писатель, Жорис-Карл Гюйсманс, назвал все это – весь Академизм – "смертью искусства".

Главным кладбищем была Франция. В том числе и для религии – Франция все сильнее обуржуазивающаяся и усиленно секуляризирующаяся, с тех пор как Великая Буржуазная Революция разрушила тысячи часовен, сотни церквей и миллионы совестей, результатом чего во второй половине XX века станет практически полная атеизация бывшей "самой старшей дочери Церкви". При императоре Наполеоне III "культурная столица Европы", Париж, живет не только все более "sine luce, sine cruce, sine De" (без света, без креста, без Бога), но и без вкуса, благодаря чему Академизм (в свою очередь, сильно эксплуатирующий христианские темы) уже без остатка станет доминировать во французском искусстве. У нас совершенно ошибочный взгляд на тогдашнее восприятие французского искусства: мы, прежде всего, видим французское авангардное творчество тех времен (от Делакруа до импрессионистов и всяческого рода модернистов), поскольку сейчас оно монополистически рекламируется, но тогда это было побочным направлением, а чем сильнее от него пахло авангардностью, тем сильнее его дезавуировали. Пейзажист барбизонской школы Шарль Добиньи очень верно писал тогда: "Самые лучшие картины это те, которых нельзя продать". Кстати, нынешние защитники Академизма отчаянно пытаются доказывать, что некоторые изобразительные поиски Академиков сходны с решениями импрессионистов или иных модернистов. Мне это напоминает анекдот о развратной дочери императора Августа, Юлии; знающие люди удивлялись тому, что, хотя она столь щедро дарит свои прелести посторонним, но сыновей рождает, похожих на своего мужа, что Юлия объяснила, говоря: "Пассажиры беру только на полное судно". Живот Академизма был настолько переполнен традиционными образцами, уставами и т.д., что никакое желание обновления – даже если бы оно и проникло в технику какого-то из Академиков – революционных плодов выдать не могло.

Во времена Второй Империи французский авангард готовит огромный "бабах", трамплином которого станет "Салон отвергнутых", а пока что французский Академизм царит словно диктатор, вдохновляя всю Европу. Золото, лавры, ордена сыплются на Амори-Дюваля, Шенаварда, Кабанеля, Котура, Делароша, Леконта, Жерома, Бодри, Шассерье, Бужуро и на десятки иных голов. Аллегория, история (XIX век – это столетие "историзма"), литература и мифология повсюду служат в качестве алиби для извращений и садизма, славянским отзвуком чего станет 2 x Г.С. – крупный кадр польского Академика, Генрика Семирадского, черпающего из бестселлера ("Quo vadis") польского лауреата Нобелевской премии, Генрика Сенкевича. Голизна обнаженной натуры порождает тысячи картин, китчевых до тошноты, зато эффективно стимулирующих либидо правящего Францией буржуа, и – что весьма важно – способных быть повешенными в жилищах богобоязненных мещан, поскольку представляют "всего лишь" обнаженную мифологию, мариологию или метафору. Дж. Нер: "Достаточно дать ей название "Ваханка" или "Истина" – и она уже может выпячивать наиболее агрессивные сиськи или наиболее приглашающие ягодички" (1990).

Богатый буржуй, господин тогдашней Франции, как желательный и щедро оплачивающий покупатель академического искусства, быстро находит величественного конкурента. Это американский

нувориш, заокеанский "миллионер". Американцы – А.Т. Стюарт ("король магазинов"), У.Р. Херст (знаменитый "пресс-магнат"), Л. Рид и др. – в буквальном смысле слова сходили с ума по французскому Академизму (в особой степени, если речь идет о сладострастной дамской обнаженке), так что они оптом скупали произведения ведущих Академиков, очень часто посредством трансатлантического телефона, без меры рассыпая наличность, без предварительного осмотра картины. Если "нечто любопытное" еще раньше было куплено французами – американцы тут же заказывают реплику или копию. А впоследствии, когда Академизм станет во Франции "passé", янки выкупят множество ведущей академической обнаженной натуры. Потому-то сейчас в США ее не меньше (а может и больше?), чем во Франции, и эти картины до сих пор пользуются постоянным реноме. Испанский иезуит, Балтазар Грациан и Моралес, писал где-то в середине XVII века: "Невежа, несмотря на то, что постоянно что-то говорит, ничего не понимает, и расколоть способен только лишь скорлупку, вот он все и заглатывает, и ложь вовсе не вызывают у него тошноту".



Генрик Семирадский "Христианская Дирцея в цирке Нерона"
(1897, масло, холст, 263 x 534. Варшава, Muzeum Narodowe)

В чем же заключалась ложь французского Академизма, околдовавшего Европу и Северную Америку? В качестве ответа напрашиваются три французских определения: "*tromper la vue*" (обольщать взгляд, манить), "*point fable*" (слабый пункт, слабое звено) и "*un mystère de l'art*" (тайна искусства, секрет искусства). Идеализирующий, детализирующий, сладкий и гладкий реализм Академиков обольщал взоры богатого дурака, неспособного оценивать различить "Рождение Венеры" Кабанеля или Бужуро от "Рождения Венеры" Боттичелли, то есть он обманывал взоры людей, лишенных (то ли естественно, то ли по причине отсутствия образования) того радара, благодаря которому мы различаем произведение – носитель таинственной творческой магии от произведений пустых, то есть, драгоценные камни от ярмарочных стекляшек. Ахиллесовой пятой (слабым пунктом) технически совершенного Академизма было отсутствие вкуса – отсутствие поэзии, трансцендентности, колдовства и вкуса великой живописи. И это я говорю о мастерах Академизма, что же тогда можно говорить об их продолжателях, действовавших вплоть до Второй Мировой войны? Самым сладострастным художественным альбомом, который я когда-либо просматривал, является громадный по формату и изумительный с точки зрения печати (прекрасные краски репродукций) двуязычный (франко-польский) альбом, который издатель М. Аркт выбросил на рынок перед Первой Мировой войной под названием "Женщина в искусстве" (с текстами д'Ажена и Дайо): 53 обнаженных натуры, порожденные между 1890 и 1913 годами кистями наследников Кабанеля и Жерома – женская обнаженка, приторно идеализированная, и, в результате своей китчевости, настолько безвкусная, что мужчина на мгновение (ненадолго, но все же) начинает понимать педиков.

Женская обнаженная натура была частым продуктом Академиков, поскольку та была – наряду с портретом и пейзажем – самым ходовым художественным товаром второй половины XIX века, а что уже говорить про "*fin de siècle*" (когда она сделалась еще более ходовой, чем портреты с пейзажами). От Боттичелли (Ренессанс) до Энгра (Неоклассицизм) эта разновидность живописи сакрализовала



Адольф-Вильям Бужуре
"Рождение Венеры"
(1879, масло, холст, 303 x 218.
Париж, Musée d'Orsay)

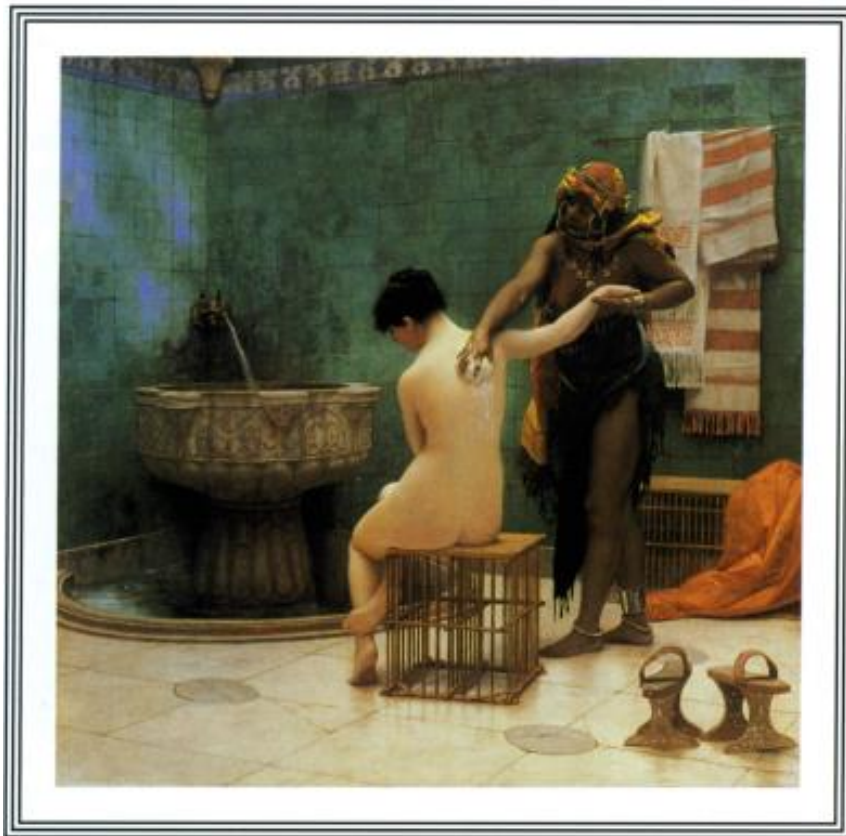


Александр Кабанель
"Рождение Венеры"
(1863, масло, холст, 130 x 225.
Париж, Musée d'Orsay)

женскую наготу, но потом с этим всем будет только хуже. Академизм (плюс порно-фотография своего времени) полностью лишает раздетую женщину сакрального. Это был перескок от святости ("*Венера Небесная*") к бойне – куча мяса или же фривольная и приглаженная нагота, но сладострастная по причине своей двусмысленной (или однозначной) убедительности, заменили божественность благородной обнаженной натуры¹. Пикантность искусства сделалась пикантностью платной сексуальности. И не везде желали эпатировать публику этой квази-порнографией; впрочем, в некоторых странах посетителей отделяли даже от некоторых наиболее смелых примеров барочной обнаженной натуры. Польский писатель Юзеф Игнаций Крашевский вспоминал о визите в неаполитанском музее: "*Не-*

¹ См. примеры "благородной" обнаженной натуры в глава 59 или 61 (том VI "ЖБЧ").

сколько Венер были закрыты на ключ в соответствии с принятым здесь обычаем, доступ к ним открывали только после крупных формальностей. Мнимой причиной для такого пленения произведений искусства была излишняя свобода, с которой ее сотворили художники, способная совершить невинных".



Жан-Леон Жером "Купание в гареме", фрагмент
(1880/1885, масло, холст. Сан-Франциско, The Fine Arts Museums, M.A. Williams Collection)

"Совращение невинных" в Париже *"belle époque"* нам, возможно, может и казаться делом трудным (по причине отсутствия невинных), но такая проблема существовала и принимала серьезные или же забавные формы. Некий мещанин обрезал нижний фрагмент обнаженной натуры кисти Болдини и так пояснял сделанное реставратору картин, Шапуи: "Сегодня я принимаю дам из общества, так что обрезал живот, поскольку он непристойен". Дега, когда услышал об этом, впал в ярость: "Ну и негодяй! И подумать только, за это его даже не арестовали!". Тем не менее, многие богобоязненные парижане голосовали бы тогда за "арест тех развратных художников", которые (хотя бы гаремными сценами) производили скрытую порнографию для извращенных богачей. Не одни только "дамы из общества" демонстрировали свое (истинное или деланное) возмущение. Бодлер в "Mon coeur mis à nu" описал, как когда-то взял в Лувр пятифранковую проститутку, Луиз Вильедье, которая, понятное дело, очутилась там в первый раз. И она была перепугана. Чем? Фестивалем женской обнаженки. Когда она проходила мимо картин с обнаженной натурой, то краснела и отворачивала голову или закрывала лицо руками, ежесекундно дергая Бодлера за рукав и спрашивая "Как же можно показывать такое свинство?!...".

Подводя итог: весь Академизм был свинством, довольно-таки неудачно "коронующим" половину тысячи лет живописи белых мастеров. С точки зрения техники он мог пользоваться всеми этой живописи достижениями, и делал это часто. С точки же зрения эстетики, он был падением, даже когда в качестве плагиата применял старые благородные кадры (купающаяся гаремная одалиска Жерома является явным пастишем "Купающейся Вальпинсона" кисти Энгра², но по сравнению с той это

² См. том VII "ЖБЧ", глава 75.

все равно что ярмарочная блестяшка по сравнению с древней геммой). Тем не менее, даже Академикам случалось выпускать превосходные вещи – словно соколов в полет. Примером может быть уже упомянутый Жером и картина, являющаяся одним из моих любимых продуктов Академизма XIX века.



ЖАН-ЛЕОН ЖЕРОМ
"ДУЭЛЬ ПОСЛЕ БАЛА"
1859, масло, холст, 37,9 x 55,2
Балтимор, Walters Art Gallery



Жером – живописец, график и скульптор, ученик Делароша и Глейра, с 1863 года профессор парижской École des Beaux-Arts (обожаемый студентами, несмотря на любовь к порядку), а с 1865 года – член Французского Института (Académie des Beaux-Arts) – представляет собой Академика чуть ли не по дефиниции, поскольку через все творчество реализовал наиболее клинические мотивы Академизма, и до могилы заядло сражался с контр-академическим импрессионизмом, защищая *"официальное искусство"*, то есть искусство академическое. В 1844 году вместе Полем Деларошем он вояжировал по Италии, где попробовал и античное искусство, потому первый холст, который он выставил в Салоне (1847, сама картина была написана годом ранее), *"Петушьи бои"*, был своеобразным разогревом *"неоэллинизма"* Энгра. Работа получила большую известность, делая двадцатитрехлетнего юношу вождем *"помпейского"* или же *"неогреческого"* направления в Академизме. Позднее еще не раз будет он рисовать Древность (примером может быть *"Век Августа"*, 1855, Амьен), но гораздо охотнее будет проявлять Восток, известный ему из первых рук, благодаря нескольким поездкам (Египет, Алжир, Турция, Россия).

Ориентальные картины Жерома – это, прежде всего, гаремные сцены, другими словами: интерьеры гаремов как повод показать женскую наготу. В этой обнаженной натуре мало вкуса, большая их часть – в огромной степени безвкусна, а определенная часть – просто вульгарна. Неслучайно. Это правда, что – как писал тогдашний критик Торе-Бюргер – голых баб Академиков может повесить всякий приличный папочка в комнатах, в которых бегают его дети и бывают гости, поскольку эта аллегорически-мифологическая нагота практически бесполоя и грозит лишь испортить эстетический вкус зрителей. Поэтому Жером со компания, когда желали продать наполовину порнографическую пикантность, не тайную, а публичную, якобы не нарушающая барьеров, признанных допустимым порогом приличий – должны были использовать специальные методы. Жером был виртуозом таких вот скрыто-непристойных трюков, что доказывают два его знаменитых холста: *"Фрина перед ареопагом"* и *"Продаваемая рабыня"* или же *"Рынок рабов"*.

Фрина, красивейшая афинская гетера IV века до нашей эры, модель гения древнегреческой скульптуры, Праксителя (*"Афродита Книдская"*) и гения древнегреческой живописи, Апеллеса (*"Афродита Анадиомена"*) – была обвинена в безбожии, а защищавший ее Гиперейдес в качестве коронного аргумента использовал наготу своей клиентки, показав судьям Фрину без одежды; восхищение



Жан-Леон Жером
"Продаваемая рабыня"
или «Рынок рабов», фрагмент
(?, масло, холст, Уильямстаун (штат
Массачусетс).
Clark Art Institute)

Жан-Леон Жером
"Фрина перед ареопагом", фрагмент
(1861, масло, холст.
Гамбург, Kunsthalle)



заставило судей снять обвинения. Та же самая сцена призвала кисть и великого Давида, но картина Жерома – с кучей сладострастных стариканов, осматривающих голую Фрину – гораздо популярнее. Уже на старте (1861) работа вызвала волну критики; Торе обвинил технику Жерома во всем, чем только можно: плохой рисунок, плохая светотень, плохой цвет, плохое знание античности, преувеличенная мелодраматичность и невольная гротескность, в конце концов – даже уродство (*«уродливый торс и опухшие ноги»*) главной героини. Картина и в самом деле шедевром не является, от нее исходит эстетическая скука, но – и как раз это нужно было художнику – от нее исходит еще и сладострастие, полученное благодаря очень простому фокусу конфигурации. Типичная (классическая) Афродита/Венера никогда не закрывает себе лица, поскольку она не обязана стыдиться своей наготы. Охваченная стыдом Фрина кисти Жерома заслонила глаза и отвернула голову от собрания сатиров, что автоматически сделало ее анатомию непристойной обнаженкой. Столь же простой, но гораздо более вульгарный трюк Жером применил, рисуя «Рынок рабов»: арабский купец сует невольнице в рот два выпрямленных пальца, словно пенис меж губ, не обязательно половых. Всякий любитель порнографии мог быть этим на все сто процентов удовлетворен. Вот почему столько «Жеромов» выехало в США, где еще в 1972 году Dayton Art Institute провел шумную ретроспективу француза.



Сам факт того, что среди учеников Жерома находились такие величины как Одилон Редон или Фернан Леже, свидетельствует, что наш герой лепил не только скрытую порнуху. Об этом свидетельствуют и некоторые его холсты – те самые, которые были отступлениями от академической ма-

неры «вылизывателя» раздетых самочек. Взять хотя бы любопытный эскиз «Заговорщики» 1892 года или как раз «Дуэль после бала» 1857-1859 годов. Эту вторую картину я рассматриваю в качестве превосходной метафоры, реализованной с помощью традиционной символики. Символики театра.

Отформатировано: английский
(США)

“COMMEDIA DELL'ARTE”

Ян Мандейн "Пейзаж с легендой
святого Христофора", фрагмент
(до 1558, масло, дерево.
Санкт-Петербург,
Государственный Эрмитаж)



Жан-Батист Грез
"Разбитые яйца"
(1756, масло, холст, 73 x 94. Нью-
Йорк, Metropolitan Museum of Art)

