

## ГЛАВА ВОСЬМИДЕСЯТ СЕДЬМАЯ СПЯЩИЙ ГРЕХ (HENRI GERVEX, 1852-1929)

Жерве – в последней четверти XIX века популярный и ценимый – сегодня забыт. Большие иллюстрированные словари художников (немецкий "Malerei Lexicon von A bis Z", французский "Le Larousse des grands peintres", английский "A Biographical Dictionary of Artists" Гоувинджа и т.д.) Жерве вообще не замечают. Думаю, следует вернуть ему популярность, которую он когда-то добыл, и лавры, заслуженные им одной гениальной иллюстрацией.

Как ученик Бриссета, Кабанеля и Фроментена – Жерве должен был сделаться примерным академиком, то есть создателем китча. Тем временем (хотя многие историки искусств причисляют его к Академизму), с Академизмом он был связан, скорее, хронологией (временем), чем техникой. Ну да, иногда он творил элегантно-сладенькие мифологические картинки академического происхождения (например, "Диана и Эндимион", 1875, Анжер), но более всего его привлекали жанровые сцены (например, превосходная картина "Жюри Салона") или портреты (он был первоклассным портретистом, в особенности, портретистом женщин), написанные блестящей кистью; он без труда усваивал и применял любые манеры и техники. Скорее, чем академиком, его можно назвать эклектизирующим реалистом и кокетливым сторонником новинок, то есть, слегка авангардизирующим ради одобрения, а не ради истинного осовременивания искусства. Жерве с юности демонстрировал феноменальную ловкость рисования и легкость в присвоении новинок, довольно часто временные и неглубокие. Примером может быть его импрессионизм.



Анри Жерве "Жюри картин, выставленных на Салоне"  
(1885, масло, холст, 299 x 419. Париж, Musée d'Orsay)

Жерве дружил практически со всеми ведущими импрессионистами (в основном, с Дега, Ренуаром и Моне), они считали его "своим". Дега неоднократно давал ему советы, Ренуар его рисовал (Жерве фигурирует в качестве одного из персонажей на знаменитом холсте "Бал в Мулен де ла Галетт"), Моне был благодарен ему за вступление в Салон (будучи уже сановником, Жерве заставил официальных лиц Салона принять картину Моне). Когда Ренуар вернулся из Италии, переполненный энтузиазмом к творчеству Рафаэля, Жерве спросил у него насмешливо: "*Неужто теперь месье собирается заняться помпезным искусством?*", демонстрируя этой шуткой свое отношение к ортодоксальному академизму. Сам он перешел в импрессионизм лишь на время, как бы ради забавы или ради того, чтобы показать, что сам он без всякого усилия способен очаровывать "*люминизмом, взятым у импрессионистов*" (Тереза Буролье, 1979), но, создав несколько картин à la Импрессионизм, перестал в него играть, он предпочитал технику более конвенциональную, которая более традиционно воспроизводит реальность. Тем не менее, отзвуки импрессионизма, доказательства своеобразной параимпрессионистской икоты, все время появлялись у Жерве в фрагментах его академически-реалистических картин. Очень верно это комментирует Жиль Нере: "У Жерве Академизм вступил в брак с Импрессионизмом, благодаря Реализму Курбе" (1990). Следует ли нам жалеть о том, что месье Ж. не вступил в брак с чистым Импрессионизмом?

В 1874 году, когда импрессионисты стартовали для большого полета, Жерве праздновал двадцать вторую весну жизни, и свою карьеру мог направить, как ему только хотелось. Почему он не избрал импрессионистского пути? Быть может, по причине конформизма. А может, он слишком любил традиционный окрас наготы прекрасных дам. Ибо, благодаря импрессионизму, "*цвет света*", который уже давно выпирал "*локальный цвет*", обретет беспрекословный триумф, ну а ласточкой этого триумфа (и наилучшей иллюстрацией различий между двумя разновидностями цвета) была "ню" кисти Ренуара с девицей, тело которой покрывали фиолетовые пятна, которую (картину) тогдашняя критика называла "*кучей сгнившего мяса*". Жерве, который любил писать женщин без одежды, предпочитал дамскую обнаженку без подобных световых эксцессов. Импрессионизм не проник в его сердце. Игры – время от времени – импрессионистской манерой были хвастовством, демонстрацией всестороннего навыка, но, как правило, "*он предпочел делать карьеру более старомодно*" (Анри Перрюшо, 1961).

Пьер-Огюст Ренуар "Женский торс на солнце" (1876, масло, холст, 81 x 64. Париж, Musée d'Orsay)



Делал он ее молниеносно и блестяще. Впервые он выставился на Салоне 1873 года (едва лишь достигнув совершеннолетия), а потом он уже был постоянным его участником, часто получающим награды. Еще он был любимчиком зрителей и властей, благодаря чему засчитывал очередные степени Почетного Легиона плюс приличные гонорары за украшение публичных зданий (парижская

ратуша, "Опера Комик" и т.д.). Он стал членом Института (Академии Изобразительных Искусств), членом Национального собрания, одним из тузов жюри Всемирных Выставок 1889 и 1900 годов (для первой, вместе с Альфредом Стивенсом он выполнил знаменитую "Панораму столетия"). Жерве привнес в восхищение не только земляков, но и иностранцев (отсюда и заграничные заказы), и не одними только работами маслом, но и превосходными пастелями. Прославился он и как график (среди всего прочего, иллюстрировал "Золотоволосую девушку" Бальзака). Резюмируя: он был типичной звездой "официального искусства Третьей Республики", и ему не помешал даже громкий моральный скандал, который в 1878 году вызвал его красивый эротический холст. Холст, что был единственным шедевром Жерве – зато шедевром наивысшего, олимпийского порядка.



Анри Жерве "Раздача наград Всемирной Выставки 1889 года"  
(1897, масло, холст, 615 x 982. Версаль, Musée National du Château)

Гении одной картины! Искусства (любого вида) с этим явлением знакомы. Майкл Куртис, помимо множества слабых киношек, снял – один Господь знает каким чудом – "Касабланку", которую сейчас включают в лучшие фильмы всех времен и народов. Один фильм – и достаточно. Живопись белого человека отмечает множество такого рода случаев. Полтора десятка (как минимум) выдающихся художников не существовало бы в альбомах, книгах, проспектах, словом: в общественном сознании, если бы не одна-единственная картина. Это и есть живописцы единственной гениальной картины. Если бы пропала "Смерть Прокриды"<sup>1</sup> Пьеро ди Козимо – этот художник сегодня практически бы не существовал. Если бы сгорел "Портрет юной девушки"<sup>2</sup> Петруса Кристуса – Кристус сегодня был бы совершенно забыт. Без "Дороги в Мидделхарнис"<sup>3</sup> Мейндерта Хоббема мы вообще не говорили бы об этом художнике. А поскольку за прошедшие столетия пропало множество картин, стоит спросить: а скольких художников покрыла пыль забвения только лишь потому, что их единственному шедевру, единственному приливу гениальности не повезло, и он не сохранился до настоящего времени?

Времена Жерве обиловали художниками одной картины. Три наилучших примера, это, по моему мнению, Жерве, Кайботт и Бёклин. Гюстав Кайботт (1848-1894), обеспеченный сын банкира, коллекционер и художник-любитель, творил со страстью, оставив нам несколько симпатичных холстов, таких как "Паркетчики" (1875, Париж, Музей д'Орсе), "Мужчина в окне" (1876, Париж, Частная коллекция), но если бы не чудесная "Парижская улица в дождливый день" (или же "Площадь Европы в до-

<sup>1</sup> См. том II "ЖБЧ", глава 19.

<sup>2</sup> См. том I "ЖБЧ", глава 8.

<sup>3</sup> См. том VI "ЖБЧ", глава 57.

жде"), мы бы совершенно не морочили бы им себе головы. Шедевр, украшающий входной холл музея в Чикаго, сразу же валит на колени, но только лишь она одна из всего наследия Кайботта.

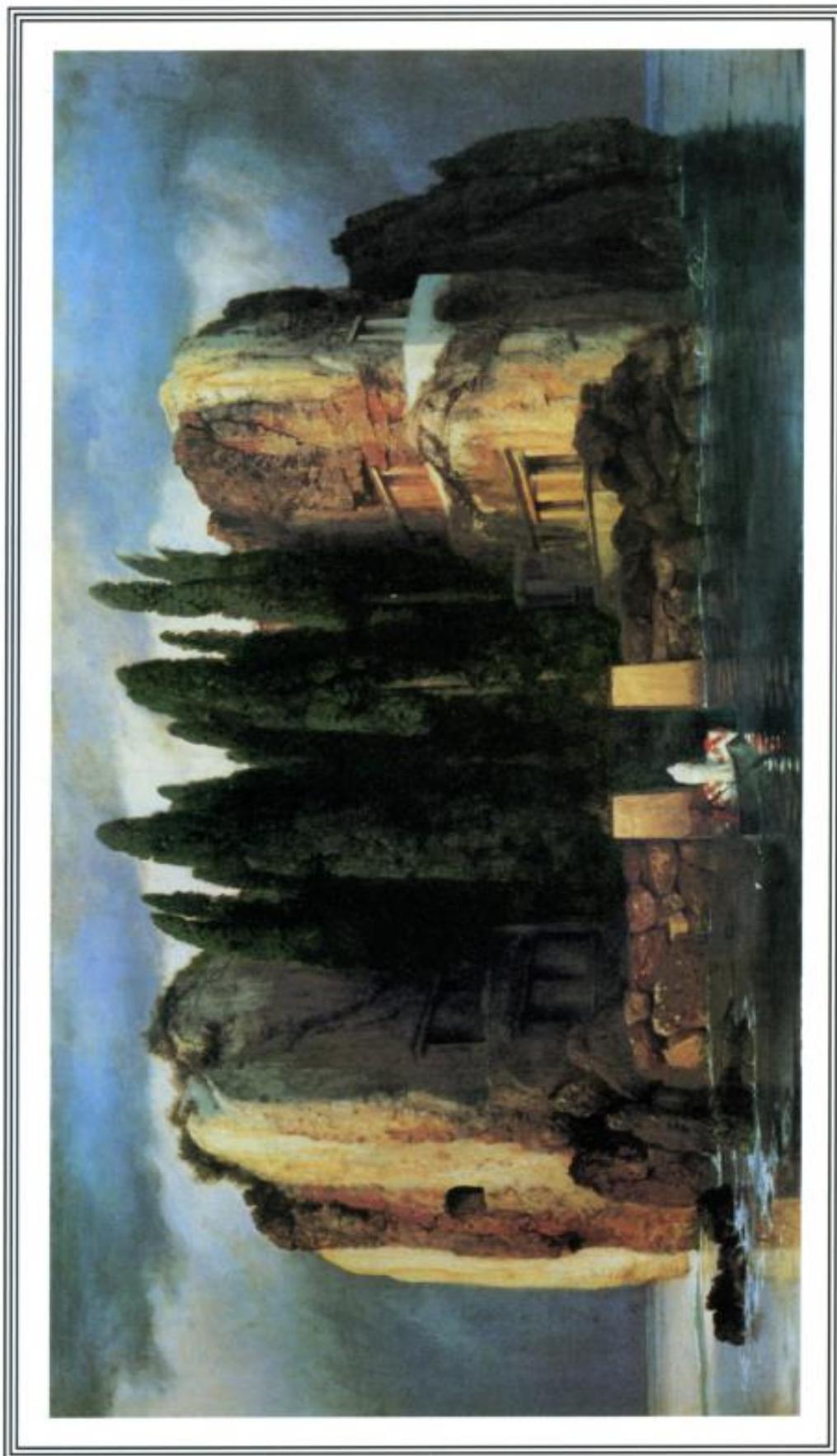


Гюстав Кайботт "Парижская улица в дождливую погоду"  
(1877, масло, холст, 212,2 x 276,2. Чикаго, The Art Institute of Chicago, Worcester Collection)

Еще более любопытным является казус Арнольда Бёклина (1827-1901), символиста, который сотнями "клепал" настолько неудобоваримые "китчи", что только лишь от их поверхностного осмотра можно заболеть "морской болезнью". Сегодня в это сложно поверить, но в течение четырех последних декад XIX века и в первую декаду века XX-го часть европейской критики (в особенности, немцы, австрийцы, итальянцы и поляки) рекламировала его и отдавала честь как одному из величайших художников всех времен – как супергению, равному Микеланджело, Леонардо, Рафаэлю, Веласкесу и Рембрандту, что нынешняя историография принимает за "безумную попытку спасения академической эстетики XIX века" (Андрей Новаковский, 1994). Вся штука в том, что Бёклину удалось – помимо тонны кошмарных дешёвок и пары приличных рисунков (взять хотя бы "Автопортрет со смертью"<sup>4</sup>) – создать один бесспорный шедевр, просто божественную картину, чудесный "Остров мертвых".

Между 1880 и 1886 годами Бёклин произвел пять версий "Острова мертвых" (название было дано маршаном Францем Гюрлиттом), все замечательные, хотя особую популярность получила последняя. Историки и знатоки сразу же начали дискуссию типа: какого вида вдохновения в этой картине больше: неоклассицистического или, скорее, романтического (взятого из литературы немецкого Романтизма), а широкую публику охватывал зловещий, тягостный "*Stimmung*" (настрой), вырывая хоральные "охи" и "ахи" безграничного восхищения. Случилась крайне редкая вещь – в треугольнике "тогдашняя критика / нынешняя критика / любая публика (публика любых исторических периодов) мнения не поменялись ни на йоту. Сегодня, точно так же, как и когда-то, белая, монументальная фигура (Харон?, Смерть?) плывущая в сторону страны мертвых на ладье, везущей гроб – пробуждает у

<sup>4</sup> См. том I "ЖБЧ", "Предисловие".



Арнольд Бёклин "Остров мертвых", пятая версия  
(1886, олифа, масло, дерево, 80,7 x 150. Лейпциг, Museum der Bildenden Künste)

каждого зрителя (эксперта и дилетанта, интеллигента и человека необразованного) то же самое восхищение и те же самые метафизические мысли. Несмотря на всю свою театральность – всю "условность театральной декорации" (Михаил Алпатов, 1948) – в душу каждого человека проникает мрачная красота этого вида, некая магическая поэзия, аккорды которой – это лады Времени, таинственные строения, скалы и кипарисы, хотя доминирующей мелодией является концентрированная тишина. Для восхищенных аплодисментов тишины "Острова мертвых" нет разницы между современной историографией (Катаржина Новаковская-Сито: "Атмосфера и пульсирующая тишина мастерски передают беспокоящую тайну смерти как перехода в мир теней", 1994) и поэзией "Молодой Польши"<sup>5</sup> (цитирую "Остров мертвых" Софии Гордзялковской 1911 года):

*"Остров мертвых – в тишине своей омертвел.  
В море огромном – ничтожен и мал,  
Но кажется неким миром громадным –  
Бездной какой-то – ни дна, ни конца –  
Где быть не может ни мрака, ни солнца –  
Где нет ни рассвета, ни тени малой –  
Нет наказания, но нет искупленья –  
Равно – нет там и вины – лишь могильная тишь –  
Громадная словно вечность, и как вечность сильна!"*

"Громадная словно вечность, и как вечность сильна" – таковой кажется символическая роль бёклиновского "Острова мертвых". В третьем десятилетии XVI века Ганс Гольбейн Младший сделал человеческий скелет графическим символом, персонифицирующим смерть<sup>6</sup>. Бёклин своим шедевром создал вневременный символ (логотип) более широкого понятия смерти. Для термина "Танатос" (логический брат-близнец Гипноса, то есть сна, являющийся Смертью) "Остров мертвых" представляет собой наилучшую из всех возможных иллюстрацию, которую практически нельзя низвергнуть с трона.

Всяческие люди пера (начиная со стихотворцев, и до историков) редко когда используют дуэт Гипнос-Танатос; гораздо чаще творят своеобразный дуэт из Эроса и Танатоса. Любовь и Смерть – единственные в своем роде близнецы. Так вот, если для Танатоса не знающей конкуренции художественной вывеской стало единственное бёклиновское творение, достойное имени "великое произведение искусства" – то для Эроса такой вывеской должен стать единственный продукт, достойный того же имени, но вышедший из-под кисти Жерве. Это великолепный "Ролла".



**АНРИ ЖЕРВЕ**

**"РОЛЛА"**

**1878, масло, холст, 175 x 220**

**Бордо, Musee des Beaux-Arts**

<sup>5</sup> "Молодая Польша" ("Młoda Polska") - условное наименование совокупности художественных тенденций в польской литературе в 1890-1918 годы. Понятие «Молодая Польша» происходит от названия цикла программных статей А. Гурского в краковском журнале «Zycie» (1898 год). Первоначально относилось к модернистской литературе (неоклассицизм, импрессионизм, символизм, экспрессионизм), позднее стало включать в себя также реалистическое искусство. Для «Молодой Польши» характерна неоднородность эстетической платформы. Концепцию мистического и элитарного «искусства для искусства» разрабатывали С. Пшибышевский [манифест «Исповедаюсь» («Confiteor»), 1899 год] и апологет символизма, редактор модернистского журнала «Chimera» (1901-1907 годы) поэт З. Пшемьский. Идеями гуманизма и патриотизма проникнуто творчество драматургов и поэтов С. Выспяньского, Л. Стаффа, Я. Каспровича, в духе неоромантизма выступавших за обновление искусства. [https://w.histrf.ru/articles/article/show/molodaia\\_polsha](https://w.histrf.ru/articles/article/show/molodaia_polsha)

<sup>6</sup> См. том III, глава 30.



Для нынешнего зрителя, не знающего старой литературы второго эшелона, название картины Жерве ассоциируется с женским полом. Встречаясь с этим названием, все (практически все) думают, будто бы Ролла – это лежащая женщина. Тем временем, Ролла – это стоящий мужчина, титульный герой поэмы известного французского Романтика Альфреда де Мюссе. Эта поэма появилась на свет в 1833 году и вызвала серьезный шум, так как была переполненным пафосом и экзальтацией проявлением чести для любовных страстей. Знаменитый историк, эстет и теоретик искусства XIX столетия, Ипполит Тен, определил "Роллу" как *"наиболее страстную из поэм"* и *"самую жаркую поэзию"*, написанную *"раненым сердцем"*, но очень многие обвиняли эту поэзию в самой банальной аморальности. Еще в 1901 году "Всеобщая Энциклопедия Самюэля Оргельбрандта" сообщала, что "Ролла" – это *"произведение, отличающееся необыкновенным богатством поэзии и аморальностью идей"*. Аморальность идей заключалась в том, что герой, месье Ролла, типичный для Романтизма циник, которым овладела *"болезнь века"*, вел себя весьма безрассудно, будучи *"величайшим развратником в самом развратном из всех городов – Париже"*. Но здесь следует помнить, что эту славу, это *"самый"* парижская метрополия завоевала не благодаря великим развратникам, но благодаря знаменитым развратницам, парижским суперкуртизанкам, таким как рыжеволосая Кора Пёрл, мультимиллионерша, потому что аристократы, промышленники и купцы бездумно осыпали ее драгоценностями и золотом.

Холст Жерве, иллюстрирующий определенную сцену поэмы Мюссе, вызвал больше чем шум – он вызвал неподдельный скандал. Его не допустили на Салон 1878 года по нравственным причинам; по мнению жюри, он оскорблял мораль в степени, не допускающей принятия на конкурс. Тем временем, этот Салон, равно как и предшествующие, просто лопался по швам от обнаженной натуры (мифологической, исторической, ориентальной), но и реалистической. Ну да, гектары всей этой обнаженки были холодными, совершенно безразличными с точки зрения эротики, абсолютно лишенными секса, в то время как у Жерве атаковал чисто ситуативный реализм – самец стоял утром возле кровати и присматривался к своему произведению (обессиленной сексом, спящей любовнице, слегка раскинутые ноги и обнаженное лоно которой, похоже, пульсируют похотью), а вокруг отливает красками смятая сладострастием постель (кстати – самая красивая постель французской живописи!) и валяются фрагмент дамского белья. Эти последние, кстати, благодаря гениальному Эдгару Дега.

У Дега было больше воображения, чем у его приятеля Жерве, в чем тот сам неоднократно убеждался, и тогда охотно пользовался советами мастера, который и сам не слишком-то пылал страстью к типичному импрессионизму. Как-то раз, видя Анри, рисующего лекцию анатомии, Дега раскритиковал фигуру молодого адепта медицины, конспектирующего лекцию профессора, советуя Жерве, чтобы студент, вместо того, чтобы записывать, сворачивал себе папироску – и как раз этот трюк стал решающим в популярности картины. Видя Жерве, рисующего "Роллу", Дега снова вмешался: *"Неужто ты хочешь, чтобы зрители думали, будто бы ты нарисовал модель?... Где ее сброшенные тряпки? Нарисуй, черт подери, на полу какой-нибудь корсет!"*. Валяющиеся возле кровати корсет и нижняя юбка сделались, наряду с лампой, бижутерией и смятым постельным бельем, одни из красивейших натюрмортов XIX столетия, соединяющих реализм Курбе и симфонию волшебной белизны à la Мане. Тем не менее, "красноречие" этого валяющегося возле кровати дамского белья кричало слишком громко для терпимости жюри Салона. Когда картина была отвергнута, Дега буркнул: *"Вот видишь, а до них ведь дошло, что это не модель, а раздевшаяся женщина!"*.

По мнению жюри Салона, разделась здесь женщина легкого поведения, ну а произведение Анри Жерве является рекламой именно такого поведения представительниц прекрасного пола. Ведь "Ролла" несравненно точнее, чем "Олимпия" Мане 1863 года или "Современная куртизанка" Кутюра

1864 года, иллюстрировал куртизанство, легендарную профессию Парижа Второй Империи и Третьей Республики. "La Courtisane moderne" Тома Кутюра была много чего говорящим символом (повозка с обнаженной куртизанкой с бичом в руках, которую тащат солдат, художник, юноша и старик), в то время как "Ролла" был проявлением чистой сексуальности. Еще он ("Ролла") был иконографическим памятником женской профессии, рисуемой в графике и красками уже несколько сотен лет, а в XIX веке наиболее верно воспеваемой французскими литераторами (Дюма-сын, Эдмон де Гонкур, Мопассан, Гюисманс или Золя, автор знаменитой "Нана"). И именно так все это понимала лезущая к ней толпой публика. Ведь Жерве, не имея возможности выставить "Роллу" в Салоне, вывесил картину в одном из крупных магазинов на Шоссе д'Антен, производя самый настоящий фурор. В том числе – среди критиков искусства и знатоков. "Ах, быть молодым, быть художником, и быть творцом такой картины", - с энтузиазмом мечтал рецензент "Gazette des Beaux-Arts".



Эдуар Мане "Олимпия"  
(1863, масло, холст, 130 x 190. Париж,  
Musée d'Orsay)

Амедео Модильяни  
"Сидящая обнаженная женщина"  
(~1912, масло, холст, 92 x 60. Лондон,  
Courtauld Institute of Art)



Ну а теперь давайте поглядим шире, и мы заметим, что нам не следует считать "Роллу" портретом парижской куртизанки, мы, попросту, можем воспринимать картину как "снимок" "свободной" французской женщины того времени, когда уже совершалась грандиозная революция. Революция, связанной с эмансипацией, гораздо более важной, чем всяческие политические революции, поскольку эта гораздо более сильно изменяла весь мир. Тут мне вспоминается обращение Жориса-Карла Гюисманса: *"Глупцы, тупо копирующие обнаженную натуру из Лувра, не замечают роскошных чар проходящих мимо девушек, не видят их божественной наготы, скрытой под скорлупками тряпочек (...) О, раздетая женщина! Кто же способен передать истину твоей наготы? Кто сможет с помощью этой наготы представить и твою национальность, и твою эпоху, и твой общественный класс, и твой возраст, а еще – девственность или развращенность твоего тел? (...) Воистину, было бы просто необходимо, чтобы талантливые творцы написали француженку!..."* (1891). Воззванию Гюисманса (кстати, обожателю уродливых голышек типа "ню" Рембрандта) не хватало смысла в результате опоздания на целых тринадцать лет – Ведь "Роллой" Жерве выполнил все (до одного) его постулаты!

Одновременно Жерве своим "Роллой" закрыл длящуюся несколько сотен лет эпопею женской обнаженной натуры в живописи белого человека. Прелестные "ню", вышедшие из-под кистей импрессионистов, или же голышки Модильяни – это уже мир иной живописи, не принадлежащей "музею теней" (как удачно его прозвал Андре Мальро). Четырьмя столетиями ранее, благодаря "Рождению Венеры"<sup>7</sup> Боттичелли, был открыт шлюз полноводной реки с женской светской обнаженной натурой, как неуничтожимым символом красоты Природы, и вот теперь эта река влилась в океан Импрессионизма, Постимпрессионизма, Модернизма и т.д., а последним гениальным проблеском ее течения стала женская обнаженная натура кисти Жерве. Жерве представил нам последнюю светотеневую Венеру-Афродиту.



Джорджоне "Спящая Венера", фрагмент (1510, масло, холст. Дрезден, Galerie Alte Meister)

Джорджонциан "Сельский концерт", фрагмент (1510, масло, холст. Париж, Musée National du Louvre)

Уже Платон в своем "Пире", голосом одного из пирующих, делил Афродиту на Небесную (духовную) и Земную (чувственную, вульгарную) – эти два образца впоследствии определяли как *"Venus Coelestis"* и *"Venus Naturalis"*. Духовную Венеру мастера кисти представляли редко; Венера Боттичелли (с головой Мадонны, приклеенной к телу под античную статуя) и спящая Венера Джорджоне – это два идеальных примера (впоследствии Флоренция и Венеция дадут по одному безупречному экземпляру). В "Сельском концерте" Джорджонциана правая голенькая дама (сидящая), естественная словно персик, предвосхищает уродливую "ню" Курбе и красивую Ренуара, в то время как левая (стоящая) является классицистическим отражением античных обнаженных богинь, но и она обладает, скорее, чувственным характером, а не небесным. Это рука Тициана или всего лишь влияние Тициана на Джорджоне? К. Кларк: *"Через пару лет Тициан – приятель Джорджоне перерождается в Тициана – приятеля князей, и тогда идея прекрасной голышки, являющейся естественным элементом пейзажа, перерождается в цикл обнаженных натур, где голая красота занимает ложе или диван, то есть более подходящее для нее место по мнению князей"* (1956). Такое мнение делает из Жерве

<sup>7</sup> См. том II "ЖБЧ", глава 16.

князя. Далее Кларк, сравнивая "Спящую Венеру" Джорджоне и "Венеру из Урбино" Тициана<sup>8</sup>, первую называет нераскрывшимся бутонем ("с сомкнутыми лепестками"), а вторую - бутонем раскрывшимся. У Жерве мы видим как раз второй случай.



Видим ли мы у Жерве бутон непристойный, вульгарный, аморальный, достойный нравственной цензуры? Дидро утверждал: *"Нагая женщина вовсе не непристойна. Непристойна раздетая женщина"*. Раздетая девушка Жерве – это явное доказательство того, что Дидро ошибался, поскольку

<sup>8</sup> См. том III "ЖБЧ", глава 27.

никакая красивая "ню" не является непристойным – непристойна только порнография (слащавая порнуха) и скрытая порнография. Как, например, "ню", массово производимые кистями Академистов. По сравнению с ними, шедевр Жерве мало как связан с Академизмом, не имеет ничего общего с порнографией, зато многое – с Искусством (с большой буквы).

Анри Матисс говорил: *"Если я пишу женскую обнаженную натуру, то, прежде всего, стараюсь передать обаяние и чары женского тела, но дело здесь еще и в том, чтобы подчеркнуть смысл этого тела, отыскивая его существенные кривые"* (1908). Смысл *"этого тела"* у Жерве очевиден. Он чисто эротичен. Полная противоположность тому, что есть, хотя бы, у Мане. Поль Валери выступал от имени миллионов мужчин, когда заявлял: *"Олимпия" находится на своем месте в Лувре, но вот в собственной ванной я повесил бы "Роллу"*. И этими словами он вовсе не унизил "Роллу", а только подчеркнул волшебную чувственность этого холста (родственную афродизиакам). Ну какой самец не желал бы иметь эту картину в собственном доме? Ради самой атмосферы данного живописного творения и ради красоты нарисованной женщины.

## СПЯЩАЯ ОБНАЖЕННАЯ ЖЕНЩИНА



Никола Пуссен "Спящая Венера", фрагмент (до 1670, масло, холст. Дрезден, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister)

Тициано Вечеллио "Вакхналии", фрагмент (1519/1521, масло, холст. Мадрид, Museo Nacional del Prado)



Антон ван Дейк "Амур и Психея", фрагмент (1640, масло, холст. Хемптон Корт, Royal Collection)



Джон Вандерлин "Ариадна, спящая на острове Наксос", фрагмент (1809/1814, масло, холст. Филадельфия, Pennsylvania Academy of the Fine Arts, J. Harrison Jr. Collection)



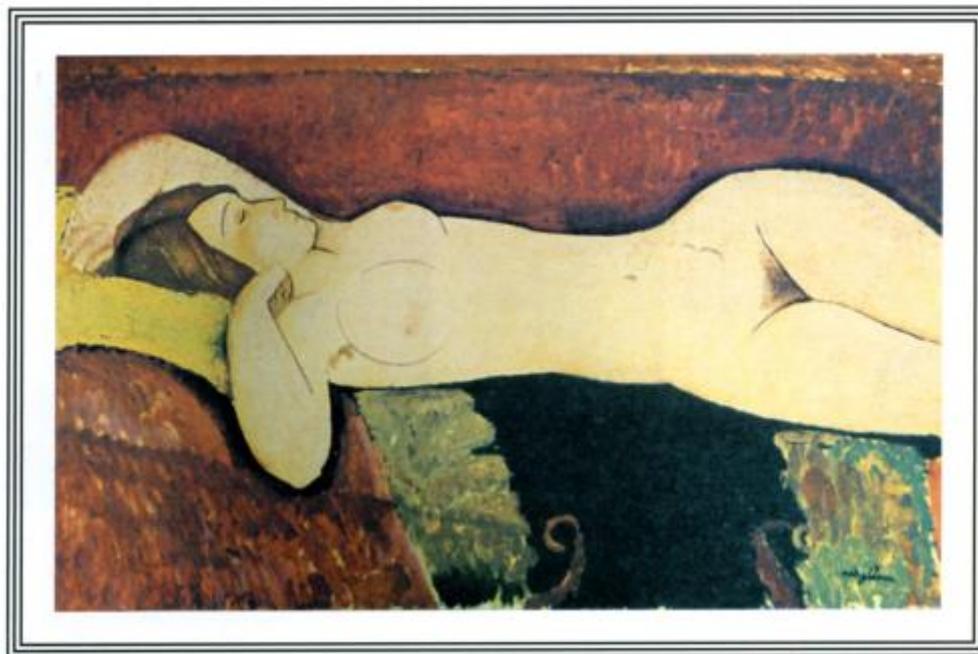
Об этой раздетой даме – парафразируя слова лорда Байрона *"She walks in beauty"* (*"Шестует в красоте"*) – можно сказать: *She sleeps in unchastity* (Спит в бесстыдстве). Но ведь ее поза, столь весьма деликатно бесстыдная, является самой (буквально детской) невинностью! Источником критики Жерве, всех этих возмущений, не могло быть чувство стыда (стыд является чем-то благородным,

это действие чувств), но только лишь ханжеством, которое само по себе является действием лжи. Впрочем, видеть здесь только лишь Эроса (компаньона или врага Танатоса) означает ошибку, поскольку отрицает наличие Гипноса (близнеца Танатоса) – отрицает Сон. Она спит, причем, спит одним из красивейших обнаженных женских снов в живописи белого человека. Жемчужиной этого мотива навечно останется "Спящая Венера" Джорджоне, но между нею и любовницей Роллы скольк же красоток сладко спало без одежды на холстах европейских мастеров! Возьмем, к примеру, менаду Тициана ("Вакхалии") и Психею ван Дейка или многочисленных Антиоп, которых во сне совершенно неожиданно встретили фаллос Юпитера (Ватто<sup>9</sup>, Энгр). Спящая красotka Жерве от пояса и вниз лежит практически в той же позе, что и спящая Венера Пуссена (практически то же расположение ног), но подействовало здесь явление вдохновения или плагиат – сказать трудно.

## СПЯЩАЯ ОБНАЖЕННАЯ ЖЕНЩИНА



Жан-Огюст-Доминик Энгр  
"Юпитер и Антиопа", фрагмент (1851,  
масло, холст. Париж, Musée d'Orsay)  
<https://gallerix.ru/storeroom/775186124/N/1151019560/>

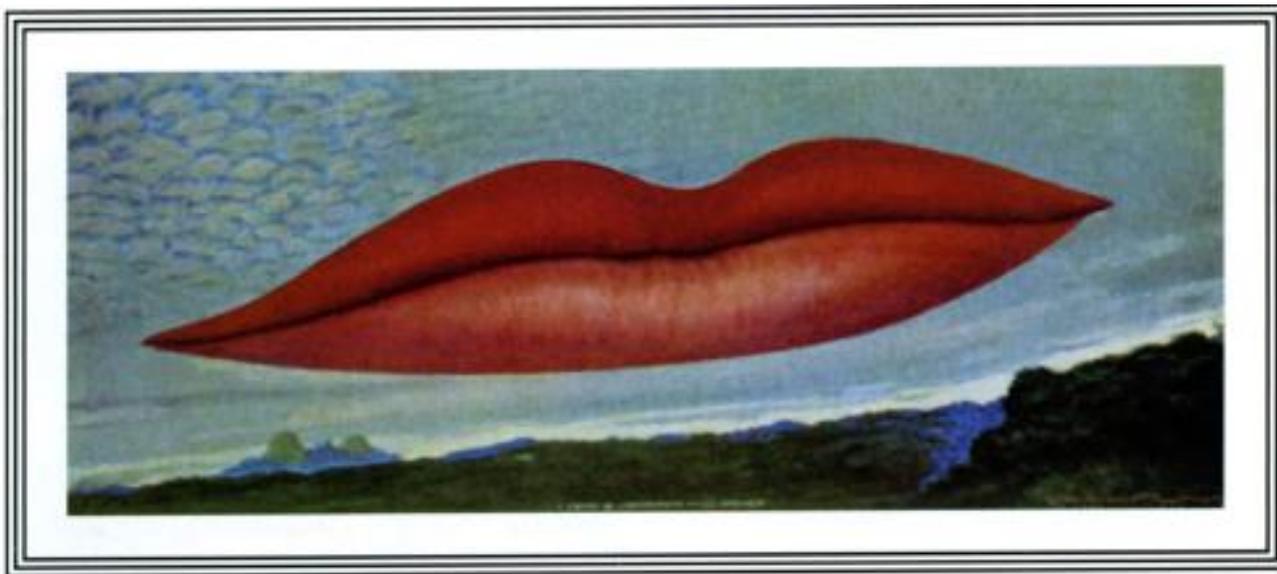


Амедео Модильяни "Спящая "ню"  
(1918/1919, масло, холст, 72,5 x 116,5. Нью-Йорк, Museum of Modern Art)

<sup>9</sup> См. том VI, глава 59. Фиванская царица Антиопа забеременела от некоего хахалы, но свалила все на бога, всемогущего развратника Юпитера. Зевс-Юпитер представлял собой несравненное алиби для поспешно теряющих девственность дамочек и для прелюбодеек античности. Как писал Алоизий Осиньский: *"Языческие времена весьма способствовали гулящим женщинам. Когда желали они отца или мужа обмануть, плоды разврата они приписывали чудесным делам божества"* (1806). – Примечание Автора.

Спящая без клочка одежды на себе любовница Роллы сегодня забыта – она не функционирует в общественном сознании. Любители живописи, если спросить у них о самой красивой спящей обнаженной времен после Ателье Надара (то есть, после революции Импрессионистов 1874), скорее всего, укажут на дремлющие модели Модильяни, например, на "Спящую "ню", которую еще называют "Большая обнаженная". В конце концов, общественная память вытеснила "Роллу" из чего-то большего: из олимпийской хроники наилучших обнаженных женских натур всех времен и народов, которые в скульптуре (от Праксителя, через Гислебертуса и до Родена) и в живописи (от Боттичелли через Буше и до Пикассо) коронующей артистическое представление о "вечной женственности". Лично я включаю "Роллу" в жемчужины этого элитарного круга.

Холст Жерве является шедевром, среди всего прочего, и потому, что содержит в себе три разновидности времени: время настоящее (то есть, летучее мгновение), время прошедшее (воспоминание) и время вечное (обобщение). Написанное на картине время – какое же это великое искусство! "Третье мая" Гойи, хотя, вроде как, показывает нам мадридский расстрел 1808 года, скорее чем в Мадриде, разыгрывается в метафизическом, вечном времени, оно представляет собой обобщение, голосом обвинения против людской кровожадности. А вот "Расстрел императора Максимилиана"<sup>10</sup> Мане происходит в точном историческом времени (19.VI.1867) и в строго определенном месте (Квиретаро в Мексике), "здесь и сейчас" – он словно газетно-фотографическая документация, так как представляет собой отражение моментального факта, который уже завтра другие новости сделают не актуальными. "Буря"<sup>11</sup> Джорджоне, давая все, что имеет мир: цивилизацию и природу, землю и воздух, огонь (молнию) и воду, женщину, мужчину и ребенка – дает одновременно и любое время: настоящее время, сейчас; но, прежде всего, похоже, время минувшее, наполненное ностальгически-буколического воспоминания, отражений неких важных мгновений; и, наконец, время вечное, совершенно метафорическое, стимулируемое мечтой или тоской. "Ролла" предлагает нам нечто подобное, хотя и не столь глубокое ("*toutes proportions gardées*").



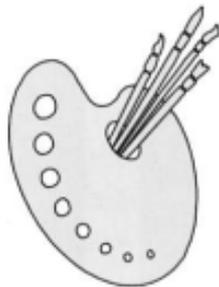
Мен Рей "Обсерваторное время - влюбленные"  
(1932/1934, масло, холст, 100 x 250. Лонгпон-сюр-Орж, Collection W.N. Copley)

Ренуар писал: "Голая женщина выходит из моря или из постели, ее зовут Венера или Нини, ничего лучшего не изобретено". Неужто? Из морских волн выходила женщина Боттичелли, из складок постели через мгновение выйдет девушка Жерве. Только этот момент будет менее интересен, чем концовка ее сна, представленная кистью Анри Ж. Он великолепно нарисовал единственное среди красивейших мгновений любви с точки зрения самцов. Светает, город ил деревня еще спит или неспешно просыпается. Мужчина поднимается, надевает одежду и приоткрывает окно, впуская прохладный, свежий воздух в жаркую от секса комнату. Возле кровати все еще горит лампа, которая – когда было темно – позволяла смаковать женщину еще и взглядом. Женщина (нагая или наполовину нагая) лежит, погруженная во сне, в глубокой гипнотической усталости. Ее алебастрово-персиковая кожа сияет просто сказочной красотой; ее ритмично дышащие ноздри издадут отзвуки, словно гасну-

<sup>10</sup> См. том VII "ЖБЧ", глава 74.

<sup>11</sup> См. том III "ЖБЧ", глава 28.

щее эхо звучных ономапей<sup>12</sup>, которыми взорвалось наслаждение. Тихо, только за окном свищет птица или паровоз, скрипит ось крестьянской телеги или трезвонит трамвай... Нужно сочувствовать мужчинам, которые никогда не переживали подобной сцены, потому и не знают они таких моментов утренней тишины между подоконником и кроватью, молчания рассветов, дуновений свежего ветерка из-за окна и ожидания, когда же их Венера проснется...



---

<sup>12</sup> Ономапéя (устаревшая форма XIX века — ономапóя; др.-греч. *ὄνοματοποιία*, в латинской транскрипции *onomatoroeia* — словотворчество, от *ὄνομα*, род. падеж *ὀνόματος* — имя и *ποιέω* — делаю, творю) — слово, являющееся звукоподражанием, возникшим на основе фонетического уподобления неречевым звукокомплексам. - Википедия