

БИБЛИОТЕКА ЖУРНАЛА «ТЕОРИЯ МОДЫ»



Новое
Литературное
Обозрение

ANNE HOLLANDER

Seeing Through Clothes

UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS
BERKELEY LOS ANGELES LONDON

1993

ЭНН ХОЛЛАНДЕР

Взгляд сквозь одежду

ПЕРЕВОД С АНГЛИЙСКОГО ВАДИМА МИХАЙЛИНА

НОВОЕ
ЛИТЕРАТУРНОЕ
ОБОЗРЕНИЕ
МОСКВА

2015

УДК 130.2: 391

ББК 71.063.2

X72

Составитель серии О. Вайнштейн

Редактор серии Л. Алябьева

Холландер, Э.

X72 Взгляд сквозь одежду / Энн Холландер; пер. с англ. В. Михайлина. — М.: Новое литературное обозрение, 2015. — 576 с.: ил. (Серия «Библиотека журнала „Теория моды“»)

ISBN 978-5-4448-0251-9

Как возникает целостный образ одетого тела, модного и привлекательного, как пластика одежды перестает быть только знаком общественного положения и вступает в сложную игру с пластикой тела? Когда изображение идеального тела становится поводом для все новых экспериментов с одеждой? Энн Холландер (1930–2014) в своем тончайшем исследовании отвечает на вопросы, ставившие в тупик искусствоведов и историков культуры. Настоящее детективное расследование того, какая одежда на картинах была тогдашней модой, какая — данью традиции, какая — театральной драпировкой, а какая — вообще художественной условностью, невозможной в реальном трехмерном мире. Метафоры, образы, символы в одежде, противоречия языка европейского гуманизма, становление просвещенного взгляда на одежду, новые статусы тела в промышленную эпоху, толерантность и спортивная красота наших дней — вот темы, рассмотренные на высоте академического анализа, ставящие исследование Холландер в ряд важнейших научных трудов по истории европейской культуры.

УДК 130.2: 391

ББК 71.063.2

© by Anne L. Hollander, 1975, 1976, 1978
All rights reserved including the right of reproduction in the whole or in part in any form.
This edition published by arrangement with Viking, a member of Penguin Group (USA) Inc.
© В. Михайлин, пер. с английского, 2015
© ООО «Новое литературное обозрение», 2015
В оформлении переплета использован фрагмент картины Джованни Беллини «Обнаженная перед зеркалом» (1514–1516).

ПОСВЯЩАЕТСЯ МАРТЕ И ЭЛИЗАБЕТ

Оглавление

От автора	9
Предисловие	10
Глава I. Драпировка	17
Глава II. Нагота	107
Глава III. Обнаженность	184
Глава IV. Сценический костюм	272
Глава V. Одежда	355
Глава VI. Зеркала	444
Примечания	519
Изобразительные источники	529
Литература	538
Указатель	543

От автора

Те общие идеи и конкретные наблюдения, которые вы найдете в этой книге, начали оформляться — так или иначе — с тех пор, когда я впервые стала обращать внимание на одежду и на произведения искусства. Чтобы выстроить их в осмысленное целое, нужны были многие годы учебы: официально я изучала историю искусств, неофициально — историю костюма, а еще дружила и общалась со множеством ученых и писателей, что тоже была хорошая — частная — школа. Джулиус Хелд, Джон Холландер, Майкл Холландер, Стивен Орджел, Ирвинг Лейвин, Мэрилин Лейвин, Дональд Чини, Айрис Чини, Энгус Флетчер, Томас Нейджел, Мейер Шапиро, Рой Стронг, Джон Уолш, Маршал Коэн, Ричард Пуарье, Гарри Форд и Харольд Блум самым плодотворным образом влияли на меня, давали мне советы и наставляли на путь истинный.

Рукопись в общем и целом была завершена в 1976–1978 годах, когда я работала по стипендии Гуггенхайма, и я хотела бы выразить благодарность Фонду Джона Саймона Гуггенхайма за своевременную поддержку.

Две первые главы в несколько ином виде выходили в *The Georgia Review* и были озаглавлены соответственно «Зримая ткань: роль драпировки в искусстве» (лето 1975) и «Обнаженная мода» (осень 1976).

Я весьма признательна Элизабет Сифтон и Виктории Стайн, сотрудникам издательства *The Viking Press*, за то внимание, с которым они отнеслись к тексту рукописи и к иллюстрациям, — и за проделанную ими работу, как собственно редакторскую, так и связанную с изобразительным рядом книги.

Предисловие

Цель этой книги — показать, каким образом одежда, представленная в произведениях искусства, была связана с одеждой, которую люди носили в реальной жизни: на протяжении тех двух с половиной тысяч лет истории западной цивилизации, в течение которых принято было считать, что искусство есть репрезентация видимого мира. В каждой из глав проводится мысль о том, что в рамках «цивилизованной» европейской традиции одетая человеческая фигура воспринимается более убедительно и цельно, если мы видим перед собой персонаж, а не реального человека. Что приводит нас к следующему умозаключению: формирование привычных способов восприятия одежды во многом определяется опосредующей ролью конвенций, принятых на данный момент при изображении одетых людей. Соответственно, и перемены, которые происходят в стилистике одежды, нельзя воспринимать в отрыве от перемен в тех видах изобразительного искусства, в рамках которых обычно изображается человеческая фигура, — и одетое тело выглядит естественнее всего, когда на него смотрят сквозь призму привычного образа.

В XX веке самыми распространенными видами фигуративного искусства сделались фотография и кинематограф; и всем прочим, более древним способам построения визуального образа пришлось следовать в новом русле. Однако за сотни лет до изобретения камеры глаз западного человека уже успел привыкнуть к тиражированию образов человеческого тела при помощи оттисков, выполненных в самых разнообразных техниках. Знаменитые полотна переносили на гравюры, печатали и продавали, однако и помимо этого тысячи дешевых картинок с портретами актрис, преступников, государственных деятелей и прочих знаменитостей продавались в магазинах и на улицах, вместе с картинами событий, актуальных, недавних или давным-давно канувших в лету, невероятных происшествий и кошмарных преступлений. А были еще иллюстрации библейских и других книжных сюжетов, изображения людей из удивительных заморских племен, да и вообще всего что угодно, — и печатались они ради того, чтобы удовлетворить все ту же, знакомую нам и по сей день визуальную потребность: видеть человеческую вселенную, как известную нам, так и сугубо воображаемую, в форме жизнеподобных образов. Конкретные стилистики и способы производства этих образов меняются от эпохи к эпохе, но в каждый конкретный момент времени на них смотрят именно потому, что

выглядят они вполне достоверно. Снятая в 1918 году кинокартина казалась современникам совершенно естественной, так же как и мы сейчас «доверяем» фильму, снятому в 1978-м; греческая вазапись и скульптура на стенах средневековых соборов предлагали современникам все те же «естественные» способы зрительного восприятия задолго до изобретения печатного станка или фотографии.

Самого беглого обзора произведений искусства, в которых представлена человеческая фигура, от вазописи и фрески до журнальной иллюстрации и кадра из кинофильма будет достаточно для того, чтобы понять, насколько сильно меняется представление об одежде от эпохи к эпохе и от культуры к культуре. Но, может статься, что сама по себе очевидность такого рода исторических перемен в стилях и способах производства одежды заслоняет от нас другой, не менее важный факт: формальные особенности самого по себе произведения искусства не заслоняют от нас важнейшие сообщения о том, что и как носили люди в ту или иную эпоху, а, совсем наоборот, облегчают их понимание. Эти формальные особенности дают нам несколько иные, но, пожалуй, даже более важные сведения о том, как менялись основные принципы и конкретные способы видения одетого человеческого тела, — и, соответственно, о том, как люди видели и ощущали сами себя. Эти сугубо формальные составляющие позволяют вникнуть не в способы производства одежды, а в то, как принято было видеть и воспринимать и сами эти вещи, и облаченные в них тела. Сами предметы одежды, современные или исторические, об особенностях восприятия умалчивают, и ничего кроме набора технических данных с них считать невозможно.

В цивилизациях, производящих зрительные образы, устойчивые изобразительные конвенции дают представление о том, что в человеческой внешности принято считать естественным; и только сверяясь с этими конвенциями, наш внутренний взгляд может испытывать удовлетворение, а одетое человеческое «я» — достигать состояния эстетического комфорта и уверенного самочувствия. В пределах западной цивилизации люди, как правило, ищут и находят свое место в рамках устоявшихся представлений о том, как выглядят вещи, — в наши времена это умение чаще и надежнее всего транслируется через искусство фотографии. И только удостоверившись, что они оказались в пределах привычной визуальной матрицы, они начинают оценивать и соотносить себя с другими находящимися в той же системе фреймов людьми и понимают, что выглядят так же, как другие, или отлично от других, естественно или странно. Если мы с полной точностью и достоверностью узнаем, как именно в прошлом было принято изготавливать предметы одежды, это не слишком заметно продвигает нас в понимании того, как эти вещи выглядели и как человек ощущал их на теле. Эти качества должны были прежде всего зависеть от того, какие

образы вставали перед внутренним взором человека в те времена, когда такая одежда выглядела для окружающих совершенно естественно; в этом случае обычное человеческое тело, облаченное в соответствующую времени и месту одежду, гармонически сочеталось с современными изобразительными стилями, «реалистически» отображающими природу. Именно это соответствие породило и порождает ощущение «естественного» внешнего вида.

Легко уверовать в то, что физически люди всегда чувствуют себя одним и тем же образом и что выглядят они по-разному только в силу того, что изменяется покрой платья, — принять на веру представление об универсальной человеческой природе, которая полнее всего проявляет себя в естественном поведении тогда, когда человек обнажен и ничем не украшен. Но изобразительное искусство однозначно дает нам понять: нагота переживается и воспринимается в категориях ничуть не более универсальных, нежели одежда. При любых обстоятельствах ничем не прикрытое человеческое я имеет куда больше общего со своей же собственной, обычной *одетой* ипостасью, нежели с какими бы то ни было другими неодетыми человеческими «я», принадлежащими другим эпохам и культурам, в каждой из которых они получают особые представления о том, как должен выглядеть одетый человек. Трудно не заметить, что подача обнаженного тела в изобразительном искусстве, как правило, весьма существенным образом зависит от того, как внутри той же самой традиции принято воспринимать тело одетое. Существование этой взаимосвязи, в свою очередь, доказывает нам, что восприятие как чужой, так и своей собственной наготы опирается на присущее данной культуре чувство одежды — причем одежды, понимаемой в строгой соотносительности с доминирующими визуальными конвенциями.

Первоисточником для стилистической палитры западного фигуративного искусства послужили произведения греческой Античности. Ее влияние ощущимо как в ранних, опирающихся непосредственно на римские, раннехристианские и византийские оригиналы, модификациях, так и во времена куда более поздние, когда Античность регулярно пытались имитировать, возродить или отсылать к ней. В процессе становления древнегреческого изобразительного искусства была выработана очень гибкая и устойчивая во времени модель реалистического изображения самых разных человеческих тел в гармоническом взаимодействии с одеждой; вне зависимости от того, были эти тела полностью одетыми или практически голыми. Добились этого греки путем конвенционализации — с разнообразием, равного которому в более ранних изобразительных традициях не найти, — произвольной игры ткани в сочетании со столь же стилизованными и кажущимися случайными движениями и жестами человеческого тела. Опираясь на созданные греками образцы, европейцы выработали свой собственный набор конвенций, касающихся красоты одетого челове-

ского тела, «естественный» внешний вид которого создается и доводится до совершенства средствами изобразительного искусства — во всем многообразии возможных вариантов. Эти сугубо идеальные, риторические, но неизменно кажущиеся зрителю совершенно произвольными сочетания положений рук и ног, торсов и складок задали вполне определенный стандарт — причем не только для сменяющих друг друга поколений художников, но и для общего визуального восприятия грядущих эпох.

Следствием этого является то обстоятельство, что в дальнейшей истории европейского искусства проще всего разглядеть, как конвенции влияют на визуальное восприятие именно на примере наготы и драпировки: как по отдельности, так и в сочетании друг с другом. Нагое тело и драпирующая его ткань сделались сущностно важными элементами идеализированного видения; они стали казаться наиболее подходящим средством для того, чтобы выразить самые значимые жизненные истины — причем исключительно в силу своей способности то и дело появляться во все новых и новых произведениях искусства, — поскольку опоры на какие бы то ни было реальные жизненные практики эти претензии не имели почти никакой. «Естественная» красота ткани и «природная» красота человеческого тела навязаны нашему глазу искусством: то же самое можно сказать и в отношении «естественной» красоты, присущей той или иной одежде. Затянутая в строгий корсет талия, голова в напудренном парике, шея, забранная в колесообразный кружевной воротник, равно как и расплюснутая по грудной клетке грудь или ноги, туго обтянутые джинсами, внушают зрителю представление об удобстве, красоте и естественности — в рамках своей эпохи; причем перемены в этой области гораздо сильнее зависят от алхимии визуальных репрезентаций, чем от широкомасштабных перемен в общественной жизни.

Попытки рассмотреть эстетику одежды исключительно с точки зрения экономической или политической истории, или истории технологической, или даже с точки зрения социальных обычаев и традиций, с которыми она находится в столь тесной и повседневной связи, могут оказаться весьма продуктивными, если ставить вопрос о механизмах влияния всех этих контекстов на тот символический язык, на котором говорит одежда. Но ограничиться только этим — значит свести одежду к статусу ремесла, пусть даже и возведенного в степень искусства, — как если бы эстетический ее статус был равен статусу продукции гончаров, мебельщиков или ткачей, производящих ковры. Одежду же стоило бы, пожалуй, воспринимать в контексте более серьезных эстетических горизонтов, подобных тем, что свойственны архитектуре, — если бы, конечно, материал, из которого она изготавливается, обладал сопоставимой с камнем долговечностью, а размеры образцов портновского искусства имели возможность царить над пейзажем. Вещь, которую мы надеваем на себя,

правильнее было бы рассматривать как эстетически значимый, но при этом вполне прагматически ориентированный артефакт, вроде дома, автомобиля или фарфорового чайника: нечто, вытесненное на поверхность сложного культурного организма и способное выразить господствующие в нем вкусы и предпочтения. Ее форму, фактуру и отделку можно рассматривать с точки зрения как абстрактных формальных качеств, так и символического содержания или технологии производства. Подобно китайской бронзе, она может предстать перед нами в качестве вершины одной из самых изысканных отраслей декоративно-прикладного искусства. Однако если мы говорим о европейском платье, всего этого будет недостаточно.

В отношении одежды, принятой в ряде других культур, приведенные выше соображения были бы вполне исчерпывающими. Не только существующие в Африке, Австралии и Южной Америке практики раскрашивания и деформации тела, но и большинство одежды этнической, народных костюмов, обладает свойством превращать человека в составную часть именно такого артефакта и редуцировать его до несущей определенный символический смысл абстракции. Визуальная форма части народных костюмов Центральной и Восточной Европы, а также в значительной мере костюма ближневосточного, выглядит расфокусированной и перегруженной, что приводит к размыванию индивидуальности облаченного в такой костюм человека. Складывается такое впечатление, что конкретный человек оказывается просто не в силах «одушевить» костюм. Он не придает своему платью никакого дополнительного измерения, а то, в свою очередь, не оттеняет и не подчеркивает индивидуальные особенности его лица и тела. В результате человек и его одежда превращают костюм в ходячий образец традиционного дизайна и ремесленного мастерства. Подобного рода абстрактные по сути своей костюмы часто бывают приняты в обществах с богатой ремесленной традицией и слабой или вовсе отсутствующей традицией фигуративного изобразительного искусства; и человек, их надевающий, представляет собой нечто вроде легко заменяемого каркаса. По сути такой костюм зачастую выглядит лучше — тенденция вообще характерная для одежды всего восточного полушария, — если его разложить на плоскости, чтобы стали ясно видны особенности конструкции и отделки, чем когда его надевает живой человек.

Однако рассматривать подобным же образом платье западное — вышитый жилет, украшенный ленточкой дамский капор, рабочий комбинезон — значит оставить без внимания его базовую функцию: а функция эта, составляющая основу основ западной традиции в области одежды, состоит в том, чтобы как можно полнее выявлять индивидуальный и осознаваемый как таковой человеческий образ: образ, связанный с множеством других воображаемых и идеализированных визуализаций человеческого тела. Любой такой предмет одежды

гораздо теснее связан с историей изобразительных искусств, чем с любой из чисто бытовых вещей или субстанций своего времени, — он больше похож на Рубенса, чем на стул. Западная одежда черпает свою визуальную аутентичность, свои претензии на значимость, свою семантику и свои способы обращаться к нашему воображению из устойчивой связи с фигуративным искусством, которое одновременно интерпретирует ее внешний вид и создает его же.

О социальной и психологической значимости одежды написано очень много. Однако, в отличие от секса и искусства, у одежды редко получается сделаться *самостоятельным* предметом серьезного изучения. Сама одежда воспринимается как этакая эфемерная радужная пленка на поверхности жизни — так что проще всего бывает счесть ее предметом откровенно банальным и сосредоточиться вместо этого на рассмотрении тех серьезных вещей, которые она может означать. Глубокую личную озабоченность деталями своего внешнего вида иногда объявляют свидетельством духовной пустоты и умственной ограниченности; однако и вполне серьезные мыслители, вынужденные считаться с той очевидной властью, которую одежда имеет даже над самыми возвышенными душами, начинают рассматривать вещи так, как если бы они представляли собой нечто вроде метафор или иллюстраций. В результате серьезный и объективный анализ проблем, связанных с одеждой, чаще всего сводится к объяснению того, что и как они говорят о чем-то еще. Но как и в случае с изобразительным искусством, власть, которую имеет над людьми одежда, кроется в специфических, только ей одной присущих особенностях. Именно эти ее особенности как раз и находятся в тесной связи с искусством, именно их искусство и помогает нам разглядеть; поскольку художники постоянно создают образы надетых на человека вещей, то и сама одежда оказывается вовлеченной в присущие фигуративному искусству стратегии влияния. Одежда формирует не человека, а образ человека — и делает она это в устойчивом и продуктивном для обеих сторон взаимодействии с теми способами, которыми то же самое делают художники, привыкшие создавать не безжизненные истуканы, а максимально жизнеподобные репрезентации.

Поскольку внешний вид европейской одежды настолько плотно увязан со сменой ее образа в изобразительном искусстве, то и все различия, свойственные ей в рамках конкретной эпохи, или перемены, происходящие при смене одного периода другим, логичнее всего воспринимать как различия и перемены, касающиеся элементов художественной формы, а не только и не столько социальных традиций, экономических условий или психологических акцентов. Кроме того, в силу своего достаточно непростого визуального статуса одежда не может идти ни в какое сравнение с такими феноменами речевого поведения, как информативно насыщенные высказывания, восклицания или риторические конструкции, имеющие целью в чем-либо убедить слушателя

или побудить его к какому-то действию, — хотя подобные сопоставления встречаются довольно часто. Пожалуй, более всего прочего одежда напоминает ставшие частью литературной конвенции устойчивые формы, канонический репертуар которых является не переменным атрибутом для читающей публики. Можно сказать, что индивидуальные появления на публике в одежде подобны не столько «высказываниям», с которыми их довольно часто сопоставляют, сколько публичному исполнению литературных текстов, созданных в разных жанрах, правила которых общеизвестны. Жанр есть, несомненно, явление живое и развивающееся по мере того, как целые группы и отдельные индивиды его модифицируют, — но сами эти изменения происходят с оглядкой на уже существующие образцы и правила. Таким образом, европейская одежда представляет собой не последовательность прямых социальных и эстетических высказываний на языке ткани и кроя, но, скорее, некую форму саморазвивающейся художественной системы, и в этом смысле также подобна изобразительному искусству.

Одежда, особенно если принять во внимание ее особую значимость в процессе создания образа индивидуального человеческого «я», вполне может показаться феноменом чисто социального или психологического порядка, таким же, как чувство уместного, манеры или обычаи. Формируемый с ее помощью образ считывается моментально, и потому одежда представляет собой вполне логичный материал для подобного рода интерпретаций. Но при всем том общая «картинка», единое воображаемое целое, тот заверченный образ, который рождается, когда одежда облекает человеческое тело, исчезает, распадается, рассыпается на составные части, если смотреть на нее только как на систему знаков: точно так же как живописное полотно нельзя сводить к набору знаков. В отношении одежды, как и в отношении произведений изобразительного искусства, первостепенного и пристального внимания требует сама «картинка»: именно она, пройдя через фильтр глаза, оставляет след в нашем воображении — а не те личностные или культурные аспекты, которые мы можем считать благодаря ей. Одежда активно принимает участие в постоянно творимом разными видами изобразительного искусства процессе идеализирующей визуализации, а потому и воспринимать и изучать ее нужно так же, как скульптуру или картину, — не в качестве вспомогательного материала по истории культуры или одной из форм личностного самовыражения, а в качестве обязательного связующего звена в традиции порождения образов.

Драпировка

Ткань, судя по всему, — одна из базовых для человеческой цивилизации субстанций. Ткачество относится к числу древнейших искусств; люди овладели им на самых ранних стадиях исторического развития, и некоторые «примитивные» культуры могут похвастаться умением изготавливать весьма изысканные материи. В наши дни, благодаря постиндустриальным технологиям и современной химии, текстиль стал колоссальной отраслью экономики; однако и неотъемлемой частью нашего быта, и предметом оживленной коммерческой деятельности, и двигателем развития ремесленных технологий он сделался примерно с тех же времен, когда люди научились печь хлеб. Разного рода волокон, как и способов, которыми их можно переплести между собой, чтобы получить ткань, великое множество. Данного обстоятельства, не говоря уже о таких декоративных техниках, как вышивка или набивка, было бы вполне достаточно для того, чтобы ткань, наравне с металлом и камнем, сделалась одним из тех ключевых материалов, с которыми столь охотно работает художественное воображение. Впрочем, материя красноречива и сама по себе: в том, как она себя ведет, когда ее используют. История искусств дает нам бесчисленные примеры использования тканей, которые, естественным образом, чаще всего служат одеждой для человеческих фигур, — впрочем, нередко они «одевают» и целые сцены. Таким образом, по творческой жизни текстиля в картинах и скульптуре можно проследить историю его зрительного восприятия.

Изобразительные искусства всегда крайне внимательно относились к удивительной способности тканей собираться в складки, расправляться, провисать и трепетать на ветру, делаться в зависимости от обстоятельств ровными или неровными, приобретать качества готовой вещи, после чего снова превращаться в кусок ткани, чтобы затем стать другой вещью. Портняжное искусство использует все эти качества напрямую, сообразуясь с велениями моды; и для того чтобы адекватно воспринять и оценить это искусство, и зрителю, и художнику необходимо применить те же визуальные навыки, которые необходимы для восприятия и оценки любого другого вида искусства: сам материал, с которым художник работает, приобретает большую значимость, поскольку является частью организованного творческого процесса. Одежда

делается из ткани, но способна транслировать более широкий спектр смыслов, чем ткань, из которой она произведена; но и сама по себе ткань, которой не касалась рука портного, может послужить средством не прямой передачи художественных смыслов — для живописца, который в беспорядочных складках смятого постельного белья сумеет разглядеть целую историю.

Искусное переплетение волокон, по идее, должно было притягивать к себе человеческие взгляды с тех самых пор, как люди научились ткать. Художники от века вносили свой вклад в идеализацию тканей, приучив наш глаз любоваться ими, а в нас самих воспитав стремление применять их гораздо шире, чем то диктуется простой прагматикой. Принято считать, что драпировка возвышает любой предмет и делает его прекраснее, и не только потому, что она красива сама по себе, но еще и в силу долгой традиции, дошедшей до нас с древнейших времен через посредство бесконечной череды произведений.

Художественная драпировка в западном искусстве всегда так или иначе была ориентирована на уцелевшие образцы античной скульптуры: интерпретировать их могли по-разному, но основания для каждой очередной интерпретации находили именно в них. Изображая ткань, художники эпохи раннего христианства оглядывались на конвенции, сформировавшиеся в поздне-римской скульптуре и живописи; а их способы репрезентации свободно ниспадающих одежд, в свою очередь, оставались в силе на протяжении всей эпохи Средневековья — вполне узнаваемые, несмотря на безжалостную стилизацию. Драпированные на античный манер фигуры появляются на саркофагах и элементах архитектурного декора, представляя Христа и апостолов в одеждах и позах, характерных для римских мудрецов и государственных деятелей. Таким образом, некие вариации на тему античного костюма длили и длили свое существование и в конечном счете были кодифицированы в некий вневременный образец одежды, подобающей персонажам священного предания. Позднее этот образ был развит художниками Ренессанса, которые исходно ориентировались на средневековые образцы, а затем начали уже напрямую подражать возрожденной Античности. Привычная длинная и свободная туника с широкими рукавами и накинутый поверх нее через одно плечо плащ до сей поры считаются подобающим костюмом для Иисуса. Носят его также святые и ангелы, если только не облачаются в церковные ризы, которые, в свою очередь, также являют собой изрядно модифицированный пережиток Античности.

Складывается впечатление, что все многообразие связей между ниспадающей изящными складками тканью и возвышенными идеями, между самим представлением о благородстве и ношением просторных развевающихся одежд восходит к обычному для римского гражданина в мирное время официальному костюму, который христианская иерархия восприняла целиком через художественную традицию. Свидетельств того, что привычка носить длинную свобод-

ную одежду кого-то сделала человеком более благородным или изысканным, чем привычка ходить в костюме из твида, не существует; но связь между драпировкой и представлениями о лучшей — прекрасной — жизни никуда не девается, поддерживаемая многовековой художественной традицией, каждая из неисчислимых извилин и складок которой по-своему притягательна и авторитетна.

В скульптуре спектр потенциально возможных применений драпировки всегда был уже, чем в живописи, а система отношений с традицией — намного прямолинейнее. Складки, вырезанные в камне, служили целому ряду чисто художественных целей, для которых не требовалось искать каких бы то ни было оснований в иконографической традиции. Так, к примеру, любой знаток античной скульптуры миглом примет во внимание, что скрытая тканью нижняя часть туловища Венеры Милосской дает куда более прочное основание для обнаженного торса, чем могли бы дать обнаженные ноги, и что мраморный плащ Аполлона Бельведерского поддерживает вытянутую руку статуи. Художественные эпохи сменяли друг друга, но античные мастера неизменно доверяли драпировке выполнять чисто структурные функции. Вертикальные складки одежд, облегающих тела кариатид Эрехтейона, напоминают каннелюры колонн — как на всех прочих вертикально ориентированных драпировках так называемого «строного» стиля, который связывает между собой архаический и классический периоды греческого искусства. Может создаться впечатление, что одежда не столько облекает тела, сколько дополняет их, обозначая положение ног, но не их форму; и начинает казаться, что стоящие фигуры сами несут вес камня, из которого сделаны, — а складки им в этом помогают. В итоге скульптура, представляющая женщину, облаченную в легкую, без рукавов, одежду, приобретает вид солидный и монументальный: из-за того напряжения, которое возникает между прямыми, со свинцовой тяжестью падающими вниз складками мраморной ткани и абсолютно прямым положением тел, напряжения, смягчаемого разве что некоторой разницей в положении ног.

Общим местом стало представление о том, что античная драпировка, помимо только что рассмотренной структурной функции, способна раскрывать тело в движении, подчеркивать и мягко облекать его контуры. На самом деле отношения между телом и драпировкой в классической скульптуре всегда носят более сложный характер взаимной зависимости. Например, тело «Цереры» из ватиканской Круглой залы явственно искажено — для того чтобы выгодно подать одежду, и никак не наоборот (I.1). Плечи у фигуры сделаны непропорционально широкими, а груди расставлены и разведены по сторонам исполинской грудной клетки таким образом, чтобы складки хитона могли свисать с верхней части рук, не утяжеляя верхней части тела и не производя такого впечатления, что они вот-вот соскользнут: ткань при этом разбегается по груди приятной для глаза рябью небольших углублений и впадин. То же самое тело без одежды смотрелось бы просто нелепо,



1.1. «Церера».
Рим, музей Ватикана

а фигура, выполненная с соблюдением самых изысканных телесных пропорций, попросту не выдержала бы всего великолепия костюма, потерявшись в беспорядочных и комковатых нагромождениях ткани. Попытки воспроизвести одежду, характерную для греческих статуй, и сфотографировать ее на живых моделях показали, что реальная шерстяная ткань, вместо того чтобы облегать и обрисовывать груди каждую по отдельности, как это происходит в случае с «Церерой», как правило, заставляет их просто-напросто теряться в складках. В случае с «Церерой» базовым выразительным элементом является именно ткань, которую поддерживает человеческое тело, искаженное таким образом, чтобы как можно выгоднее подать драпировку; и случай этот — отнюдь не исключение.

В греческой традиции, особенно в классический период, драпировке придавалось крайне важное значение, вне зависимости от того, служила ли она для более выгодной подачи человеческого тела или, наоборот, тело выступало для нее основой: иногда она и вовсе принималась жить собственной, весьма непростой жизнью. Свободное поведение ткани, судя по всему, ничуть не занимало воображения египтян или греков времен архаики: что бы там ни происходило в реальной действительности, в искусстве материя всегда стилизована. Древнее минойское и микенское искусство практически не интересуется изгибами и складками ткани, вне зависимости от степени принятой в нем стилизации: одежду просто кроили, подгоняли по фигуре и сшивали. Однако греки класси-

ческой эпохи сделали небрежно накинутую на человеческое тело шерстяную ткань постоянным источником эстетического наслаждения — и не только для самих себя, но и для последующих поколений художников и ценителей прекрасного, с точки зрения которых греческий опыт драпировки никем не может быть превзойден.

Шерстяные ткани выделялись греческими домохозяйствами самостоятельно, независимо от социального ранга семьи, от начала и до конца технологического процесса, включавшего в себя стрижку овец, кардочесание, прядение и ткачество. Ткань появлялась на свет в виде прямоугольных кусков, рассчитанных по длине и ширине на конкретного человека: в штуки никто ее не сворачивал. В VII веке до н.э. одежды изготавливались узкие, в расчете на то, что они будут плотно облегать фигуру, но их не кроили и не сшивали. Костюм VI века сделался просторнее, и есть основания полагать, что складки удерживались при помощи клея; тонкие параллельно идущие складки на одежде статуй периода архаики могут оказаться на поверку не попытками стилизовать складчатую структуру свободно лежащей ткани, а отражением реальной плиссировки. Позже прямоугольные куски ткани, которые использовались в качестве одежды, стали еще шире, и оборачивать их вокруг тела начали в более свободной манере, а иногда и подшивали по бокам или на плечах: но даже сшитый костюм по сложности никогда не превосходил мешка. Использовались также лен и хлопок, а со временем и шелк, который в эллинистические времена предоставил художникам возможность наблюдать и воспроизводить бесчисленные вариации на тему тонких и мягких складок, которые зачастую располагались в несколько слоев. Нижнего белья не носили. Изысканность, сексуальную привлекательность, властность и строгую простоту можно было передать с помощью способа, которым вокруг тела оборачивались простые прямоугольные куски материи, вытканной из разного рода волокон. Появлялись, исчезали, существовали самые разнообразные и тщательно продуманные системы условностей — как в способах ношения одежды, так и в способах ее репрезентации.

Чем бы эти люди ни занимались и в каких бы они ни верили богов, они неизменно уделяли особое внимание ткани и одежде из ткани, и их знания в области производства материи были основаны на личном опыте. Художники и их клиенты должны были с одинаковым удовольствием чувствовать красоту и пластичность ткани, поскольку каждый из них имел непосредственный опыт обращения с ней всякий раз, когда одевался. Красота ткани взывала к их воображению не менее властно, чем красота обнаженного тела, пожалуй, самого знаменитого открытия греков. Диалектика ткани и тела — главный секрет греческого искусства, так же как и греческой жестикуляции и принятой манеры поведения; и в тех произведениях искусства, где ткани нет, само ее отсутствие уже является выразительным. Сочетание обнаженного тела и ткани,

какова бы конкретно ни была его логика, неизменно сохраняло эстетическую привлекательность — во многом из-за той абсолютной уверенности, с которой древнегреческие мастера обращались с любым аспектом этого сочетания. Полная обнаженность в греческом искусстве, когда в изображении отсутствует даже сброшенная с тела одежда, тем более поразительна, что мы наблюдаем ее через голову многовековой христианской традиции, привыкшей целомудренно прикрывать гениталии.

Грекам также не были чужды представления о том, что одежда и скромность связаны между собой, — но эта функция приписывалась только одежде для женщин. Полностью обнаженная женская фигура в греческом искусстве появляется довольно поздно, и стоит она, как правило, наклонившись вперед, в закрытой защитной позе, а рядом с ней лежит ее одеяние (I.2). Обнаженный мужчина-грек стоит прямо и зачастую вовсе не нуждается в какой бы то ни было драпировке — либо откидывает ее за спину, чтобы еще больше подчеркнуть красоту нагого тела. В случае двух знаменитых образцов мужской красоты, Аполлона Бельведерского (I.3) и ватиканского Мелеагра (I.4), драпировка свисает *позади* фигуры. Плащ Аполлона, «спускающийся приятными складками... вносит в композицию ласкающее глаз численное разнообразие, ни в малой степени не лишая зрителя красот обнаженной натуры», — пишет Хогарт. Мужчины-греки явно носили такого рода одеяния только ради пушей элегантности, чтобы тем выгоднее подчеркнуть наготу передней части тела. Плащ Мелеагра не облегает фигуру и не свисает с нее, а рвется с его левой руки в сторону, собравшись похожими на раковину складками, — и полет сей не оправдан никакой необходимостью подчеркнуть движение или создать драматический эффект, поскольку фигура стоит совершенно спокойно. Складки существуют только для того, чтобы зритель получил удовольствие от вида ткани, воплощенной в мраморе; однако при этом все эти драпировки, как и во всей античной скульптуре, одевают человеческое тело, хотя и не являются одеждой в прямом смысле слова. Плащ, или *хламида*, точно такой же, как мы можем наблюдать на всадниках с Парфенона, подобающим образом застегнут и вполне узнаваем по форме.

Много веков спустя, побуждаемый идеалами, которые требовали драпировать статуи в согласии с античными образцами, скульптор-неоклассик Канова смог тем не менее позволить себе повесить на руку своего «Персея» (I.5) колоссальный, ни с чем не сообразный кусок драпировки. Эта огромная банная простыня несомненно должна была производить драматический эффект и подчеркивать наготу натуры, так же как и в случае с Аполлоном; но длинная и тяжелая полоса ткани выглядит по сравнению с относительно тонкой рукой весьма нелепо. Она явно не имеет никакого отношения ни к реальным способам драпировать человеческое тело, ни к элементарнейшим фактам относительно природы ткани, о которых древнее греческое искусство никогда



- I.2. «Венера». Рим, Капитолийский музей
- I.3. «Аполлон Бельведерский». Рим, музей Ватикана
- I.4. «Мелеагр». Рим, музей Ватикана





1.5. Антонио Канова.
«Персей с головой
Медузы». Нью-Йорк,
Метрополитен-музей,
Фонд Флетчера, 1967

не забывало. Согласовать легкий трепет приведенной в движение материи и тяжесть мрамора было вполне разрешимой проблемой для греческого скульптора эллинистических времен, прошедшего выучку многовековой традиции, которая с давних пор старалась передавать одну субстанцию через посредство другой. Критики позднейших времен жаловались, адресуя упрек мастерам эпох Возрождения и барокко, на эту манеру соединять в одной упряжке, да еще при таких непростых технических условиях, настолько разные материалы: хотя греки неизменно оставались вне критики. Простого, порой до вульгарности, очарования вырезанной в камне развевающейся ткани отрицать невозможно, даже если взвешенное эстетическое суждение и сочтет каждый конкретный случай образчиком натянутости и дурного вкуса. Восхищает уже одна техника исполнения, отчасти благодаря исходному очарованию многочисленных каменных складок — «прелестному принципу», как Хогарт именуется количественные характеристики драпировки.

Развевающееся платье Ники Самофракийской неизменно превозносилось как образец динамической экспрессии за возникающее ощущение, что эта кры-

латая фигура и в самом деле вот-вот оторвется от земли; однако самое сильное впечатление производит все-таки сама по себе драпировка, ее поразительные каменные складки. Живое действие не следует переоценивать. Известно обоснованное мнение, что сложная драпировка, которую мы видим и на этой, и на многих других скульптурах эллинистического времени, прежде всего отражает позднегреческие представления о рельефной ткани как о пластичной и текучей, чья неровная поверхность подхватывает переменчивую игру света, — в противоположность гладким линейным поверхностям, принятым в V веке до н.э. и ранее. Однако помимо общего привкуса стилистической свободы, свойственного эллинистической скульптуре, — трактовка ткани в этом смысле следует параллельным курсом трактовкам человеческой плоти и волос — остается некий элемент обобщения, сохранявшийся в передаче драпировки на протяжении всех периодов существования греческого искусства. Ткань, насколько бы натуралистично она ни выглядела и как бы свободно себя ни вела, не копировалась с природы — она выстраивалась, и выстраивалась продуманно. Попытки воспроизвести в шерсти и льне все то же самое, что мы видим в мраморе, показали, что настоящие ткани ведут себя несколько иначе, чем

I.6. «Бегущая Ниобида».
Рим, музей Ватикана



I.7. «Софокл».
Рим, музей Ватикана



ткани на мраморных греческих статуях. И при всем том придумать что-то более «естественное», чем изящно ниспадающие складки и текучая внутренняя жизнь этих каменных одежд, трудно, чтобы не сказать практически невозможно. И на заслуженную — и недосягаемую — высоту греческое искусство скульптурной передачи драпировки поднялось благодаря сочетанию естественной наблюдательности и тонких навыков обобщения, свойственному мастерам, которые были близко знакомы с природой тканей домашней выработки (I.6, 7).

Другие, более поздние пластические школы, прибегавшие к активному использованию «драматической» драпировки, — такие, как готическая или барочная — критиковались не за излишнее нагромождение тканей и не за то, что в том или ином случае ткань была неуместна, а за нелепую и «неестественную» манеру заставлять ее жить собственной жизнью, отличной от жизни тела. Грудь, локти и колени греческих статуй настолько убедительно и расчетливо вырисовываются под складками ткани, что драпировка, слишком ровно облегающая тело или, наоборот, ведущая себя слишком своевольно, выглядит подозрительно. И тем не менее одежды Ники ничуть не менее эксцентричны, чем одежды какого-нибудь ангела в исполнении Бернини. Сэр Джошуа Рейнольдс пишет: «Попытка заставить ткань трепетать на ветру или развеяться по воздуху есть бесплодная попытка видоизменить самую суть искусства скульптуры». И далее: «Нелепость усилий заставить камень играть и трепетать в воздухе настолько очевидна, что художник в подобных случаях наказывает себя сам». Дальше он ругает Бернини не только за то, что скульптор превращает драпировку в некий нелепый элемент, существующий отдельно от фигуры, но, судя по всему, также и за то, что делает он это настолько искусно, привлекая к ней большое внимание.

Это всего лишь один из множества примеров — как мы увидим далее — морального суждения относительно изображения ткани, в котором презумпция «благородства» отступает перед более объективным восхищением теми возможностями, которые таит в себе сам материал. Во времена Рейнольдса было принято считать, что греки использовали ткань как способ выгодно подать человеческое тело — его красоту и динамичность. На противоположные интенции — когда тело искажалось, чтобы выгоднее подать костюм, или же драпировка специально прорабатывалась таким образом, чтобы самостоятельно привлекать к себе внимание зрителя, — в конце XVIII века ценители Античности попросту не обращали внимания.

В некоторых скульптурах эллинистического периода, изображающих драпированные женские фигуры, используется эффект наложения одного тонкого слоя материи на другой, так что противоположно ориентированные системы складок пересекаются между собой. Тело, хотя и угадывается сквозь тонкую ткань достаточно явственно, как того и требовали современные конвенции, здесь значит гораздо меньше, чем образованный одеждой сложный поверх-

ностный узор. Ощущение, что подобного рода сосредоточенность на ткани как на феномене в каком-то смысле есть признак упадка и что «чистая» форма предполагает подчинение ткани телу, укрепляет представление об эллинистической культуре как о декадентской.

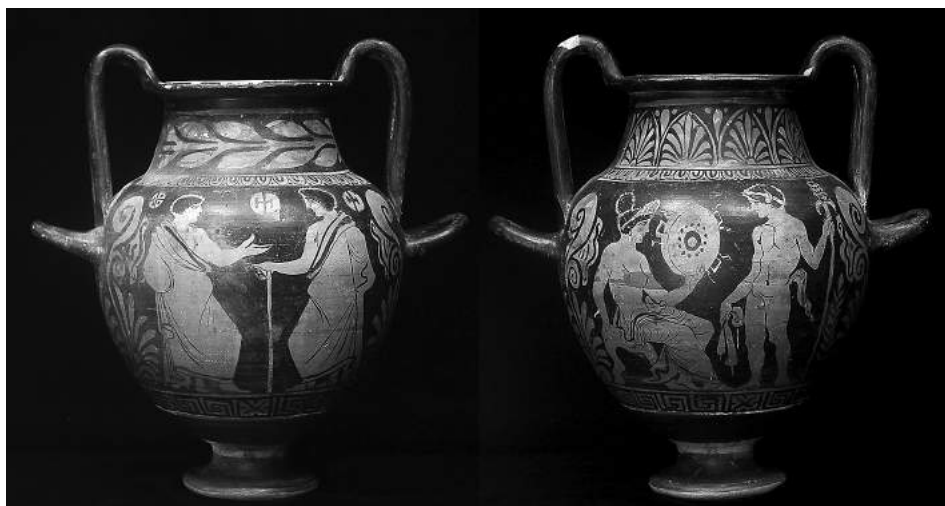
Интерес, проявленный греками к абстрагированной передаче тканей, более всего заметен, конечно же, в архаической скульптуре, где геометризирована как одежда, так и сами человеческие тела. Тонкую и ровную плиссировку платья, в которое одеты коры VI века, до сих пор не удавалось воспроизвести в реальной ткани, хотя подобные попытки предпринимались неоднократно, особенно на сцене, в частности для знаменитого балета Нижинского «Послеполуденный отдых фавна»: для имитации архаических шерстяных складчатых тканей совершенно не-греческий тонкий шелковый маркизет был украшен акkuratно простроченными и отглаженными складками. Вполне может статься, что в действительности ткань подобным образом заглаживали крайне редко, а форму настолько строгую и вовсе сообщали ей на одних только скульптурных изображениях — но изображения эти драпированы с таким вкусом, что возможность эта кажется все же крайне маловероятной. В любую эпоху изображение элегантно одетого человеческого тела самым интимным образом оказывается связано с идеалами красоты, имеющими вполне реальную портняжную основу; сколь высока ни была бы степень стилизации, она неизменно окажется созвучна — в той или иной степени — современному ей способу превращать ткань в одежду. Археологические данные позволили реконструировать практику ручного обжима складок, которые затем закреплялись при помощи клея. А когда мы видим на скульптурных изображениях край одежды, изогнутый равномерной мелкой волной, это может оказаться на поверку вовсе не попыткой передать в камне легкое дуновение набежавшего ветерка, а следствием того, что при выработке реальных тканей ближе к концу каждого куска ткачихи особым образом работали с утком, заплетая обратно в ткань нити основы и тем самым создавая по краю одежды этакий вот «гребенчатый» эффект.

Поразительный факт, что мужские статуи времен архаики зачастую совершенно обнажены, тогда как женские статуи неизменно одеты с ног до головы, также имеет под собой вполне повседневные основания. Поскольку требования приличия не предполагали женской наготы, скульпторам пришлось выработать два совершенно разных подхода к изображению мужского и женского тела. Мужская обнаженная натура стала темой, с которой пластическое воображение могло работать куда более свободно, получив в итоге «самопроявляющийся» динамический образ, который выказывал внутреннюю готовность к тем переменам, которые вот-вот должны с ним произойти. При этом скрытое драпировкой женское тело, образ куда более статичный и простой в исполнении, было неотделимо от своей — официальной — одежды и никакой

собственной энергией, в отрыве от нее, не обладало. Именно женское тело, требовавшее по традиции, чтобы его скрывала одежда, и сделало драпировку необходимым элементом греческого искусства ваяния. Резная женская одежда начиналась с ровных, колодообразных платьев, почти без складок, и постепенно, через линейные узоры, покрывающие тела кариатид с Акрополя, доросла в V веке до техник поразительно, невероятно изощренных. Мужское тело, как мы уже видели, может использовать драпировку в качестве накидки или «задника»; женское же на протяжении столетий должно было показывать себя только сквозь ткань — или не появляться вовсе. Таким образом, по мере того как набирал силу анатомический реализм, постепенно приближаясь к идеальным скульптурным формам, материя, относительно автономная в отношении мужского тела, активно использовалась при моделировании тела женского. На выходе мы имеем захватывающее дух разнообразие драпированных женских фигур в древнегреческой скульптуре — движущихся Ник и менад, благосклонных богинь в позе отдыха, знатных дам, одетых для выхода в город, женщин, которые поправляют застёжки, подбирают подол, откидывают покрывало или закрываются плащом.

Конечно, мужские фигуры тоже зачастую представлены одетыми, порой даже закутанными с головы до ног, да и одежда у мужчин была куда разнообразнее, чем у женщин. Но поскольку прикрывать мужчину никакой нужды не было, функция одежды в подобных случаях сводилась к тому, чтобы передавать характер или статус персонажа. Таким образом, обнаженный мужчина, одеждой которому служат исключительно его сила, красота или божественный статус, выглядит совсем иначе, нежели обнаженный мужчина в переброшенном через руку или развевающемся за спиной одеянии, которое выполняет сугубо декоративные или поддерживающие функции. С точки зрения греков, подобного рода драпировка представляла собой вполне реальную, наделенную специфическими смыслами одежду, и отсутствие драпировки также было значимым. В позднейшие эпохи декоративная драпировка, сопровождающая обнаженную натуру в изобразительном искусстве, намекала на некоторую возвышенно-обобщенную античность, никак не будучи связана с реальными античными практиками.

Визуальные репрезентации драпировки в позднейшем европейском искусстве очевидно восходят к античной скульптуре, а не к античной живописи. Для двухмерной передачи особенностей ткани в греческом искусстве существовали совсем другие конвенции, как то показывает даже самое беглое сопоставление скульптуры с вазописью или фресками (I.8). Двухмерная материя в греческом и римском искусстве, несмотря на сохраняющуюся в каждый конкретный период связь с современной скульптурной традицией, изображалась по собственным законам, и художники никогда не пытались заставить ее



1.8. Краснофигурная ойнохоя, III в. н.э.

выглядеть так, будто она не нарисована, а высечена в камне. Стремление передать в рисунке или в живописи трехмерность скульптурных складок — удел последующих эпох.

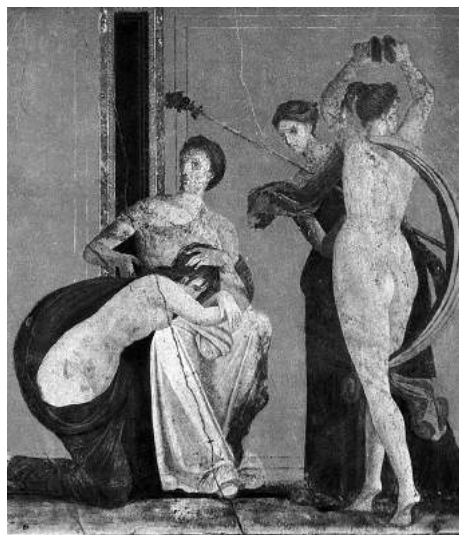
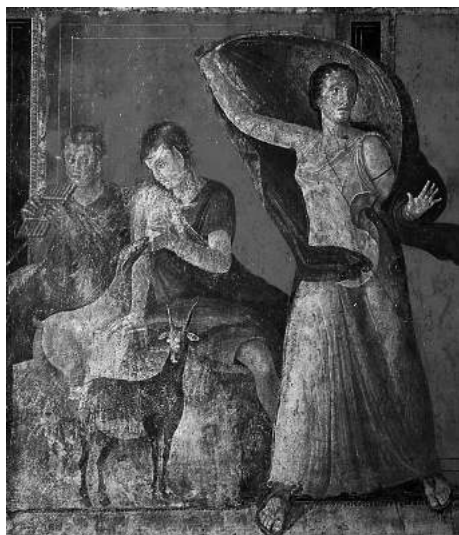
В греческой вазописи линии, обозначающие свисающую или собранную складками материю, выглядят неестественно в сравнении с тем, как ткань передавалась скульпторами того времени. Судя по всему, вазописцы куда охотнее продолжали стилизовать ткань, чем человеческую анатомию. Тело в V веке уже могло изображаться в перспективе, а ткань оставалась плоской, хотя могла бы помочь добиться более реалистичной ее передачи. Чтобы разработать способы передачи «естественного» вида ткани и заставить ее казаться настоящей, грекам явно требовались три измерения. А на плоскости продолжали сохраняться прежние, вполне очевидные способы стилизации. Вазописные складки и кромки платьев зачастую прописаны как бы на глаз — при сохранении общей точности и элегантности рисунка — чего ни один скульптор ни за что бы себе не позволил. Неоклассические линейные графические стили, которые позже взялись имитировать античность, совершали, как правило, одну и ту же ошибку, требуя прорисовывать каждую мельчайшую складку с той тщательностью, которая у самих греков была зарезервирована за искусством скульптуры. Свободные, легкие, почти каллиграфические по исполнению линии, передающие ткань, можно обнаружить на греческих вазах едва ли не всех известных периодов: устойчивость графических традиций, практически не подверженных влиянию со стороны скульптурных техник и ценностей, являет себя здесь в полной мере.

Нам, конечно, очень недостает сведений о цветах и узорах древнегреческой одежды. Исходно статуи раскрашивались, но краска не могла держаться

на статуе вечно, и последующие века воспринимали античную скульптуру как монохромную. Узоры видны на вазописных изображениях, но техника рисунка там настолько абстрагированная, что интерпретировать их должным образом не представляется возможным; ну и конечно, цветовая гамма сведена к двум цветам, красному и черному, иногда с добавлениями желтого и белого, а в более поздние времена — еще и зеленого и пурпурного, но крайне редко. Таким образом, последующие эпохи оказались лишены представления о тех настоящих цветах, в которые была одета античность; наши глаза привыкли к цвету мрамора и черно-красных греческих ваз. О цвете говорят письменные источники, но им трудно доверять, не имея перед глазами зримых примеров.

Римские настенные росписи в Помпеях и Геркулануме, следующие греческим образцам, — источник наших представлений об античных цветах и демонстрация еще одного двухмерного способа изображать одежду, также независимого от скульптурной традиции. Роскошные живописные ткани, которыми украшены одетые человеческие фигуры, выполнены в чрезвычайно свежей и экономной манере, с той непосредственностью художественного выражения, до которого западное искусство заново дорастет только к концу XVI века. Мазки ложатся очень просто, но сама эта простота лучше всего передает, как материя натягивается или собирается в складки; метод свежий и тем более эффектный, что применяется он для зарисовки вполне устойчивых мотивов — драпировочных «фраз» или «эпизодов», которые повсеместно встречаются в античном искусстве: арка из ткани, которая развевается над головой танцующей фигуры, складки плаща, которые веером расходятся за спиной воина, сделавшего выпад.

19. «Напуганная женщина» и «Вакхант и женщина, которую бичуют». Фрески из Виллы Мистерий, Помпеи



Все эти декоративные «жесты ткани» в классической настенной росписи никогда не выглядят натянутыми или риторическими, потому что исполняются с той же уверенностью — отчетливой и хладнокровной, — которая отличает одежды самые аскетичные и бесстрастные (I.9). Стилистика, в которой выполнены эти фрески, никогда не уделяет особого внимания линейным узорам, образованным ниспадающим краем одежды, и ритмически повторяющимся на поверхности ткани мелким впадинам, не прослеживает по всей длине каждую отдельную волнообразную складку. Все это — для скульпторов.

На лучших из этих фресок мазки, уверенные и тонкие, покрывают поверхность тканей и моделируют мускулы в явственно осязаемом стремлении передать сугубо «импрессионистическое» впечатление реальности — эффект игры света на изменчивой красочной поверхности. Таким образом, художников привлекает красота материала в сугубо мирском, повседневном смысле этого слова, а вовсе не его возвышенный эстетический потенциал и не его способность подчеркивать драматичность момента. Включаясь в интимизированное частное пространство и будучи рассчитанными на созерцание с достаточно близкого расстояния, эти картины, несмотря на мифологические сюжеты, по большей части не должны были восприниматься в монументальных и сакраментальных контекстах, хотя и чисто декоративными тоже не были. И даже на фресках Виллы Мистерий в Помпеях (случай довольно необычный), насыщенных драматизмом и религиозным чувством, драпировка не несет никакой самостоятельной эмоциональной нагрузки, как это обычно бывает в западноевропейской живописи на религиозные сюжеты — или в значительной части классической скульптуры.

Развитие отдельных элементов скульптурной драпировки, пусть даже они и превратились в Средние века в жесткие формулы или абстрактные декоративные схемы, вполне возможно проследить вплоть до конкретных античных источников. Первые вновь проклюнувшиеся ростки натурализма в скульптуре, одновременно в итальянской и французской, привели со временем к резким различиям между Италией и Северной Европой в ренессансных стилях драпировки и, шире, к различиям в общем восприятии унаследованных от Античности взаимоотношений между одеждой и человеческим телом. Свежеизобретенная в эпоху раннего Возрождения натуралистическая манера изображения драпировки появилась на свет в христианском мире, который в равной степени был привержен представлениям о греховности всего материального и усердно развивал производство шерстяных материй.

Древние греки выделывали свои шерстяные ткани дома и находились с ними в интимизированных семейных отношениях. Подобно молоку или маслу ткань являлась одним из основных элементов бытия, чей источник был близок и понятен. Средневековый европеец жил не столько бок о бок с шерстяной тканью, сколько за ее счет; и ткань для него была продуктом не столько

естественным, сколько экономическим, крайне значимым для развития промышленного производства. В качестве материальной субстанции она по статусу примерно была равна стеклу или чеканному золоту, знаменуя собой скорее триумф человеческого стремления к искусным (и искусственным) предметам роскоши, нежели его способность жить в гармонии с плодами земными. Со временем, как то было и в случае с драгоценными металлами, специфически «роскошные» свойства ткани — текстура, цвет, вес — могли и вовсе сделаться предметом мифологизации. Красота изысканных тканей порождала и подпитывала жизнь воображения, а богатства телесной красоты представляли теперь совсем в ином освещении. Природа человека и природа ткани перестали восприниматься как произрастающие от одного и того же корня.

Это разграничение между телом и одевающей тело тканью, совершенно чуждое античному духу, лежит в основе всей последующей традиции идеализации ткани в западном искусстве. Именно из данного разграничения произрастает представление о драпировке как о чем-то таком, что, скрывая человеческую плоть, по определению испорченную и ничтожную, при этом сообщает ей некое дополнительное измерение, способное ее приукрасить и облагородить. По видимости, бестелесные головы ангелов с картин эпохи Возрождения поддерживают на весу даже не столько крылья, сколько пышные, вздувшиеся пузырями одежды, которые не столько скрывают не подобающие ангелам нелепые человеческие члены, сколько подменяют их собой (см. I.12). Ткань не только сама по себе лучше и красивее плоти, но и представляется более близкой ко всяческой святости, а потому и в преддверии рая выглядит куда более уместной. В конце концов, она же не может, в отличие от тела, быть грешной.

В Средние века обнаженное человеческое тело становится чем-то таким, что следует скрывать в силу значимых причин морального характера, а потому на картинах оно появляется только в тех случаях, когда морали по определению ничто не угрожает. С развитием подобного рода моральных установок у одежды стала формироваться еще одна эстетическая функция, не зависящая напрямую от человеческого тела. Древние греки и римляне, сколь бы роскошно они ни убрали себя при помощи париков и драгоценностей, сколь бы великолепными узорами ни были покрыты их ткани и как бы изысканно они эти ткани вокруг себя ни обертывали, понятия не имели о шлейфах, турнюрах, корсетах, высоких крахмальных воротничках, огромных рукавах, кринолинах или длинных туфлях с загнутыми носами. Важна была диалектика тела и одежды; и никакой другой диалектики выдумывать не было смысла — скажем, диалектики между облегающими и свободными элементами одного и того же костюма или между базовой структурой платья и декоративными аксессуарами — как не было нужды рассыпаться в эстетических вариациях, заданных главной темой: требованием скрыть человеческое тело от чужого взгляда.

С другой стороны, критское и минойское платье имеет особенности, которые легко можно назвать примитивными. Такой способ одеваться, достигший расцвета и упадка задолго до того, как греки выработали свою манеру драпировать человеческое тело, напоминал некоторые африканские стили, в которых общая тяга к искаженным формам, преувеличению и ярким орнаментам сочетается с охотным использованием наготы. Обнаженность становится здесь лишь одним из множества декоративных элементов единого стиля одежды — в отличие от той неуловимой сущности, которая в классическом искусстве являла собой некий равновесный аналог драпировки. Древние критяне заматывали свои тела, утягивали их, ужимали, ярко украшали; одежда шивалась и подгонялась по фигуре, оставляя грудь и руки голыми, так, чтобы они составляли симметричные, «рифмующиеся» с одеждой очертания. Таящиеся в развевающейся или собранной складками ткани эстетические возможности, столь важные для греков и египтян, судя по всему, ничуть не интересовали этот народ, который при этом умудрялся сплести в необычайно изысканные узоры перетекающие друг в друга образы растений, рыб и воды.

Сочетание расчетливой драпировки и свободы движения в качестве общей декоративной схемы для человеческого платья существовало и в жизни других архаических цивилизаций; но визуальные репрезентации одежды там почти всегда абстрагированы и стилизованы даже в большей степени, чем изображения лиц и тел. «Натурализм» в применении к одежде, судя по всему, берет свое начало в Греции V века до н.э.: только там и только тогда. И только они, эти первые натуралистические опыты в скульптуре, научили все последующие поколения европейцев так настраивать оптику своего глаза, чтобы он нарочно считывал эстетические особенности «поведения» тканей. В эпоху торжества христианства эта способность к считыванию тонких деталей никогда не исчезала насовсем, но ей приходилось все больше соотноситься с христианским началом стыда перед наготой и половой жизнью: и этот стыд, помимо прочего, требовал от одежды, чтобы она закрывала большую часть тела и одновременно позволяла однозначно отличать мужчину от женщины. И тело не просто должно быть скрыто от глаз, оно еще и не должно даже ненароком показывать себя сквозь одежду. Такое сочетание унаследованной от Античности обильной драпировки с привычкой стыдиться поверхности собственного тела, да еще и осложненное соображениями коммерческих и статусных отношений, в конечном счете произвело на свет те сложно организованные, развевающиеся, театральные одеяния, в которых щеголял XV век, с таким великолепием воспроизведенные тогдашними живописцами и составляющие с тех пор предмет неизменного восхищения ностальгирующих душ и иллюстраторов детских книг.

Раннесредневековое, ориентированное на драпировку платье представляло собой вариации классического средиземноморского костюма в сочетании

с различными элементами, внесенными пришельцами с севера и востока. Следов кройки и подгонки по фигуре или, напротив, стремления исказить фигуру здесь немного; но платье это уже не представляет собой прямоугольных кусков ткани, обмотанных вокруг туловища: эти куски теперь сшиваются во что-то вроде мешка с рукавами и отверстиями для головы и ног, что естественным образом позволяет куда лучше скрывать человеческое тело. Ткань, пусть даже сшитая таким незатейливым образом, по-прежнему ниспадала восхитительными геометрическими фигурами, задавая изысканные сочетания углов и плоскостей, она развевалась по ветру, волочилась по земле или свисала целым каскадом складок; и так же как средневековый костюм унаследовал от костюма античного свободу и богатство производимого впечатления, так и в области визуальных репрезентаций находки античного искусства не пропали даром. Вариации на тему свободно ниспадающих складок, в сколь угодно упрощенных и примитивизированных формах, продолжали на протяжении двенадцати веков задавать общий тон того, как должна выглядеть одежда, — и в искусстве, и в жизни.

Где-то в XIII веке в европейских воззрениях на то, что такое красивая одежда, возник эстетический порыв к значимому искажению человеческой фигуры и креативному крою (в противоположность креативному искусству драпировки и отделки) — что со временем переросло в современные представления о моде. Впервые в истории женщины взялись утягивать талию и подбрасывать лбы; у обоих полов форма рукавов и обуви стала приобретать не функциональное, а декоративное и символическое значение; головные накладки и шляпы сделались жесткими и выделялись по шаблону; юбки принялись удлиняться и укорачиваться, воротнички — становиться выше или ниже; а различные части костюма — делаться широкими или зауженными по отношению к различным частям тела. Подобная вариативность навсегда определила приверженность европейской моды к самой идее перемен — в масштабах, неведомых античному миру и раннесредневековой Европе. Впрочем, вне зависимости от того, что рукава делались разрезными, а корсажи начинали плотно облегать фигуру, константой продолжала оставаться свободная драпировка. Вплоть до XVI века она неизменно появлялась *хоть где-нибудь*, как непременная составляющая модного костюма, необходимая примета бьющей в глаза роскоши.

Драпировка в европейском искусстве эпохи Возрождения отнюдь не сводилась к попыткам рабского копирования античных средиземноморских традиций. Со времен Позднего Средневековья в Северной Европе появилась своя собственная концепция того, как следует выглядеть ткани на изображениях, опиравшаяся на аутентичную готическую традицию и потому не нуждавшаяся в обращении к авторитету Античности. В Германии и Нидерландах развевающие уголки покровов и массивные подола одежд, широко раскинутые по полу или по земле, появляются на протяжении двух веков снова и снова,



Г.10. Флемальский мастер.
«Алтарь Мероде». Центральная панель.
Нью-Йорк, музей Клойстерс

Г.11. Филиппино Липпи.
«Товия и ангел». Вашингтон,
Национальная галерея
изобразительного искусства



вырезанные из дерева, отлитые в металле, на картинах и на гравюрах — вне античного аллюзивного контекста. Взамен они вырабатывают для ткани совершенно самостоятельный, чисто готический лексикон «жестов» и «фраз»; одним из довольно рано появившихся в северной традиции фирменных знаков становится развевающийся уголок ткани — при том что вся атмосфера изображения остается спокойной, как это происходит с шарфом стоящего на лестнице человека в «Снятии с креста» Рогера ван дер Вейдена. Одиноким поднятый ветром уголок на фоне массы других, совершенно неподвижных предметов одежды «рифмуется» с беспокойным множеством замявшихся под самыми неожиданными углами друг к другу складок, пусть даже они и находятся в состоянии покоя; такое впечатление, что в нем воплощена вся нервическая энергия, все то бескрайнее, хотя и не проявленное до поры до времени обилие возможностей, затаенное в материальной ткани, главном мирском богатстве Северной Европы. Одеждам на всех этих полотнах свойственна совершенная целостность. Сколь бы многочисленны ни были и под какими бы углами ни разбегались складки, платье остается безупречным; и в этом своем жизнеспособии самостоятельная, отдельная от человеческого тела витальность драпировки становится куда убедительнее, чем того можно было бы добиться за счет каких бы то ни было искусственных эффектов (I.10).

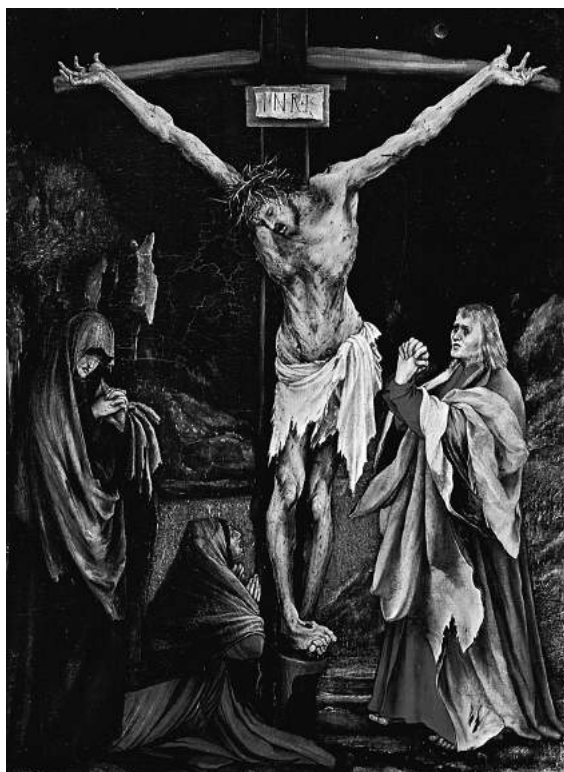
Итальянская драпировка эпохи Возрождения ориентировалась на византийскую, а та, в свою очередь, — на античную; и от одного стиля к другому складки все более и более приближались к идеалу, следуя за линиями человеческого тела и копируя их. Гармонические изгибы ткани, более или менее стилизованные, постепенно утрачивали жизнеспособие, приобретая взамен способность подстраиваться под такт идеализированных движений и жестов. К XV веку в живописных и скульптурных изображениях одежды была достигнута столь небывалая степень физической грации, равняться с которой не могли даже изображения обнаженной натуры: куда более абстрактные, а порой и откровенно неуклюжие. Древние греки при помощи искусства драпировки добились невозможного — столь тонкой стилизации сочетания одежды и тела, что видимое стало фактически неотличимо от идеального; художники итальянского Возрождения, сплошь пропитанные христианством и неоплатонизмом, сконцентрировались на идеальном, выработав целый лексикон условностей, в которых идеальное являло себя сквозь покровы материи — зачастую только ради этого и воспроизведенной в изображении (I.11).

Северная готическая традиция отмежевалась от итальянской манеры выстраивать перспективу по принципу проскений-сцена в пользу некоторой ступенчатости, когда более отдаленные объекты располагаются выше и уменьшаются в размерах, а передний план словно опрокидывается вперед и вниз, едва ли не под ноги зрителю. Избыточные объемы ткани, пошедшей на цен-



Г.12. Рогир ван дер Вейден. «Распятие».
Вена, Музей истории искусства

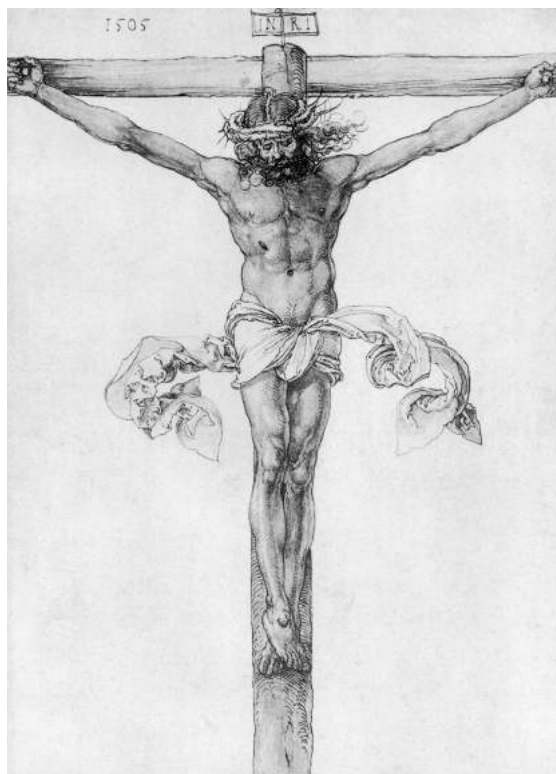
тральные фигуры картины, зачастую распределяются художником именно на этой наклонной поверхности; а поскольку выглядит она еще более просторной, чем на самом деле, за счет того, что зритель может окинуть взглядом ее всю целиком, не искаженную эффектом перспективы, — то ткань может занять тем большую поверхность. Драпировка живет здесь собственной, весьма насыщенной и выразительной жизнью, неосуществимой и непредставимой для строгих, спокойно застывших где-то высоко над ней человеческих рук и голов. Тяжелые шерстяные подола летящих ангелов плывут в неподвижном воздухе в каком-то художественном беспорядке, равно как и трепещущие кончики шарфов и покрывал; отнюдь не дуновение извне возбуждает их движение, но переизбыток собственной внутренней энергии. В таких антигравитационных драпировках Северного Возрождения прочитывается та же диковатая поэзия, что и в квадратных километрах материи более земной, разостланной на переднем плане. Самая интересная в этом смысле особенность — весьма странный вид этих выплывающих из ниоткуда ангелов, каждая складка на costume которых прописана тщательнейшим образом и, судя по всему, следует собственной логике ткани, роскошно неуместной в силу того, что она не имеет никакого отношения к общей логике построения сцены, как бы мы ее ни представляли.



1.13. Матис Грюневальд.
«Малое распятие». Вашингтон,
Национальная галерея
изобразительного искусства

Складывается впечатление, что художника более всего увлекает не общая грация движений, а его собственная болезненная сосредоточенность на правдоподобии мельчайших деталей. Во фламандской живописи такое впечатление усиливается благодаря доведенной до совершенства технике передачи фактуры ткани — впрочем, это, конечно же, относится также к фактуре кожи, волос, дерева и стекла. Однако к своевольному поведению, свойственному тканям, — которых на картинах всегда в избытке, — художники проявляют все-таки куда больше внимания и уважения, предпочитая скорее следовать этим прихотливым и переменчивым правилам, нежели пытаться подчинить их каким-то собственным целям (1.12).

Северные художники ощутили те поэтические возможности, которые кроются в ткани, раньше своих итальянских коллег — по крайней мере в том, что касается наиболее радикальной части спектра. Такие немецкие живописцы, как Альтдорфер и Грюневальд, открыли для материи новые, визионерские измерения — в той невесомой, свисающей клоками, сияющей внутренним светом драпировке, которая была совершенно невысказана в ориентированном на классику итальянском искусстве еще на протяжении нескольких поколений, вплоть до конвульсий вычурности в маньеризме (1.13). Эти немецкие и фламандские



Г.14. Альбрехт Дюрер. «Распятие».
Вена, музей Альбертина

мастера были настолько уверены в своем умении передавать особенности ткани, что могли себе позволить вполне экспрессионистские по сути ходы: ткань на их полотнах неизменно вещает голосом уверенным и властным, сколь бы истерично и непредсказуемо она себя при этом ни вела. Невообразимых размеров набедренная повязка распятого Иисуса может развеиваться по обе стороны от креста; но каждый нервический изгиб ткани кажется настолько убедительным, что общей композиции это сообщает дополнительное — кумулятивное — ощущение торжественности и серьезности момента, без какого-либо намека на недопустимую вольность (Г.14). (Именно это качество заставляет воспринимать как вполне подходящую практику показа гравюр Дюрера в качестве иллюстраций к музыке Баха, несмотря на то что эти авторы принадлежат к разным эпохам; в обоих случаях перед нами одна и та же неистощимая — линейная — изобретательность, в которой строгая логика сочетается с отчаянной творческой дерзостью.)

Дюрер, конечно же, был гением небывалого масштаба; и мотивы, которые он использовал при изображении драпировки, наперебой цитировались как его современниками, так и более поздними художниками Северного Возрождения на протяжении всего XVI века. Широкое распространение гравюры сделало



Г.15. Художник из окружения Йоса ван Клеве. «Дева Мария со спящим младенцем Иисусом»

Г.16. Ян ван Эйк. «Дева с младенцем, святыми и донатором».

Нью-Йорк, права принадлежат коллекции Фрика

приемы, характерные для того или иного художника, доступными глазу других художников и породило бесконечную череду подражаний. Северо-европейская традиция производства религиозных образов на протяжении достаточно долгого периода времени отчетливо выражала в себе склонность следовать конвенционализированным моделям, воспроизводить одни и те же формулы, совершенствуя при этом технику исполнения; это стремление увековечить единжды найденную форму и привело к тому, что самые разные художники, принадлежавшие к разным поколениям, могли располагать и прописывать складки одежды совершенно одинаковым образом. Одни и те же мелкие элементы, из которых составлялся общий образ присутствующей в изображении ткани, использовались снова и снова — так же, скажем, как стандартизированные типажи при изображении лиц героев священной истории. Дюрер стоит в начале этой архаизирующей традиции; он умел, не меняя устойчивых, канонических фраз, вводить в старый язык сотни совершенно новых выражений, и следовавшие за ним художники охотно заимствовали эти свежие решения.

Фламандский и немецкий маньеризм XVI столетия, в отличие от аналогичных явлений в итальянском изобразительном искусстве, обладал ярко выраженным собственным характером, обусловленным в первую очередь попытками конкретных художников совладать с эстетическим шоком от знакомства с итальянцами. Дюреру, со свойственной ему творческой и всепоглощающей тягой к гуманизму, это удалось в полной мере: из разнородных и чуждых предшествующей традиции элементов он сумел создать абсолютно индивидуальный и при этом чисто немецкий стиль. В Италию он ездил, но головы не потерял. Другие художники, которые тоже ездили в Италию, впечатления от тамошней живописи получили гораздо менее всеобъемлющие и цельные внутри себя: они имели склонность заимствовать у итальянцев особенности манеры, а не художественные принципы. Результат получался либо нелепый и странный, либо совершенно великолепный — в зависимости от таланта художника. Однако на всех этих достаточно примечательных полотнах, несмотря на совершенно итальянское одеяние Мадонны или на передачу лиц в духе Леонардо в технике *sfumato*^{*}, стилистика изображения драпировки сохраняет почтительную верность фактическим физическим свойствам ткани. Несмотря на то что очертания складок становятся несколько мягче, сами они заламываются под вполне натуралистическими углами, и их неостановимое мельтешение (придающее заметно барочный вид этим куда более ранним полотнам) не мешает воспринимать все одеяние в целом как вполне представимую в реальной жизни вещь. Центром притяжения для целой группы художников-маньеристов стал Антверпен: их работы шли на экспорт, и прежде всего в Испанию, где как раз пробудилась мода на экстравагантные и богато написанные фантазии во фламандском стиле. Сюжеты брались религиозные, и полотна были сплошь загромождены откровенно маскарадными костюмами с невероятного размера рукавами и шарфами, развевающимися по ветру, тем более примечательными, что выглядели они вполне реалистично, в отличие от столь же маскарадного платья на картинах Понтормо или Микеланджело, относящихся примерно к тому же периоду, где форма складок имела характер откровенно фантастический.

Нельзя не обратить внимания, что сами художники весьма внимательно относились к тем многочисленным способам, которыми можно было использовать обильные и крайне выразительные полотнища, особенно в искусстве религиозном или аллегорическом; со временем драпировка стала восприниматься как настолько мощное средство передачи экспрессии, что одного только ее присутствия было достаточно для того, чтобы любая картина приобрела аллегорический или религиозный смысловой план, даже если это был портрет.

* Размытый, расплывчатый, туманящийся (ит.).

В конце XVI века, когда модная одежда кроилась весьма сложным образом и облегла тело настолько туго, что о какой-либо свободной игре ткани говорить почти не приходилось, на заднем плане портретов часто появляется драпировка, причем подана она более чем свободно и выглядит, как правило, слишком агрессивной и энергичной для того, чтобы представлять собой изображение какой-то конкретной детали интерьера.

Возникшая в живописи конвенция, согласно которой за спиной у портретируемого следовало повесить кусок ткани, уходит корнями во вполне реальное историческое обыкновение помещать позади того места, на котором сидит или стоит король, почетное полотнище — балдахин, в котором христианские художники на протяжении многих веков привыкли видеть еще и самый уместный фон для сидящей на троне или стоящей Мадонны (I.16; см. также I.15). Самый факт его появления за спиной у состоятельного горожанина был весьма выразительным живописным, и даже символическим, расширением той привычной роли, которую он выполнял за спиной Царицы Небесной, — и должен был откровенно льстить модели. Но реальные прообразы подобного рода тканевых задников развешивались, как правило, совершенно ровно, наподобие гобеленов, с тем чтобы как можно нагляднее продемонстрировать узор или фактуру; на полотнах эпохи раннего Возрождения они выполняют функцию мозаики или расписной стены, ничем не обнаруживая своей тканевой природы. В XV веке любили «естественно» выглядящую драпировку и свободную игру ткани; так что художники вполне могли аранжировать фигуры своих персонажей весьма прихотливыми извивами ткани, выстраивая композиции, не предполагавшие большого количества дополнительной драпировки для того, чтобы доставить удовольствие глазу. Балдахину не было нужды вздуться или собираться складками до тех пор, пока одежда — на какое-то время — не перестала этого делать.

По многим портретам Бронзино и его последователей, к примеру, хорошо заметно, как потребность иметь в поле видения некоторое количество красиво ниспадающей ткани может сместиться с самой центральной фигуры на фон, где эта живая и энергичная субстанция вовсю принимается распоряжаться вниманием зрителя; хотя к окружающей обстановке она не имеет совершенно никакого касательства (I.17, 18). Примерно в это же время на некоторых елизаветинских портретах появляются целые массивы жестко-складчатой, металлического оттенка материи, которая не висит за спиной у портретируемого, а отводится в сторону, словно для того, чтобы обнаружить его или создать для него рамку (I.19, 20). Почти иконописная строгость в изображении фигур и одежды на этих полотнах, столь непохожая на ту уверенную и элегантную манеру, в которой своих персонажей подает Бронзино, сообщает старательно изломанным и асимметричным складкам драпировки какую-то причудливую пикантность. В каждом таком случае перед нами — не Почетный Полог, но попытка создать неотступно



I.17. Аньоло Бронзино.
«Лодовико Каппони».
Нью-Йорк, коллекция Фрика



I.18. Предп. Микеле Тозини (ди Ридольфо).
«Знатный флорентиец». Сент-Луис,
Музей изобразительных искусств



I.19. Маркус Гирертс.
«Леди Мэри Скадамор».
Лондон, Национальная портретная галерея



I.20. Франсуа Клуэ. «Портрет Пьера Кюта».
Париж, Лувр.
Фотография Объединения национальных музеев

воздействующий драматический эффект в виде полотнища, добавленный к основной композиции по вдумчивом размышлении, в согласии с современным тогда художественным вкусом: и это при том что сам дух этой школы живописи категорически не приемлет открыто драматических и чувственных эффектов.

К середине XVI века материя, из которой шилась одежда, становилась все более жесткой и кроилась по все более строгим лекалам. Именно в этот период, кстати, появляется и начинает свою карьеру накрахмаленный воротник — вместе с набивными гульфиками, юбками с фижмами и прочими подбитыми изнутри предметами туалета, от которых отказались позднее. Однако вид развевающейся по ветру ткани настолько прочно обосновался в визуальных представлениях европейцев о внешней красоте, что именно на протяжении этого чопорного периода в европейской моде, предшествующего эре барокко, впервые в истории значительные массивы ткани начали появляться в произведениях искусства в качестве сугубо воображаемого декоративного пейзажа.

Занавеси — очень практичное средство, позволяющее добиться сразу нескольких целей. Они могут делить обширные пространства на более мелкие сегменты, укрывать от сквозняков и света, скрывать все, что не даст о себе знать запахом или звуком. Все эти функции они могут выполнять в очень удобном временном режиме, после чего их можно снять, свернуть, а тем самым принудить выполнять функции диаметрально противоположные: пропускать свет и воздух, открывать обширные пространства и обнаруживать прежде сокрытое. И добиться всего этого можно без особых усилий и затрат на капитальное строительство или на инженерные сооружения, превосходящие по сложности вкопанный в землю шест. Получается, что в самом чистом виде идея занавеси применена в древнейшем человеческом изобретении, шатре — целом здании, сооруженном из ткани. Шатры несут в себе всю мифологическую мощь, свойственную внезапно появляющимся из ниоткуда объектам: они могут за одну-единственную ночь возникнуть на пустынной равнине, причем в огромном количестве, или явиться внезапно из сумеречной тьмы безлюдной лесной чащи, а затем столь же внезапно исчезнуть. В воображении жителей Западной Европы шатры ассоциировались не только с военными лагерями, но и с экзотическими обычаями Востока; а потому грех было не пользоваться ими при визуализации как библейских сцен, так и героических событий античных легенд.

Важной разновидностью шатра стал павильон, нечто вроде стоящей прямо на земле платформы с крышей, которая поддерживается четырьмя угловыми опорами. Подобные открытые, с балдахином вместо крыши, сооружения встречаются в интерьере церквей с раннего Средневековья. Зачастую их водружают над особо почитаемыми гробницами, но происходят они от цибория, знаменующего собой Гроб Господень во время пасхальных богослужений,

под которым происходит таинство Евхаристии. В сценах религиозной настенной живописи эти стоящие в церквях балдахины часто изображались в самые значимые моменты; на средневековых иконах они появляются в той же функции — там, где требуется привлечь внимание к центральной группе фигур. Если вдоль одной из сторон подобного сооружения опустить занавес, он начнет выполнять роль задника; если сделать это с трех сторон, то получится замкнутая ниша. Когда занавешены все четыре стороны, получается шатер, скиния. Опуская и поднимая занавес с разных сторон павильона, мы добиваемся ярко выраженного драматического — и ритуально значимого — эффекта, так что и светский театр этими возможностями пренебрегать не стал. На многих полотнах эпохи Возрождения значимость происходящего подчеркивается не сюжетом действия, а тем, что соответствующая фигура появляется внутри павильона с зашторенными или открытыми стенами.

Надгробная скульптурная традиция XV века, вслед за церковным обычаем пасхальной службы у Гроба Господня, часто требовала помещать саркофаг внутри павильона, иногда расставляя по краям ангелов, раздвигающих каменные занавеси. В ренессансных изобразительных практиках шатер и павильон зачастую взаимозаменяемы; герой с полным на то основанием может появиться в шатре, а король — в павильоне, настоящем или символическом, сооруженном вокруг трона. Трон под балдахином, с занавесями, опущенными сзади и по бокам, есть высшая форма развития шатра: то же касается и ложа, которое устраивается сходным образом, к примеру в сценах с изображением рождества Богородицы. С другой стороны, драпировка, выступающая в роли задника, или же три матерчатые стены без крыши использовались в светском театре просто для того, чтобы как-то изобразить интерьер.

Когда в искусстве Средних веков или раннего Возрождения появляются занавеси, драпировка, как правило, является частью конкретного, присутствующего в сюжете полотна павильона или закрытого шатром трона. В реальной жизни подобные сооружения вокруг трона или матерчатые перегородки в помещениях следует всякий раз отличать от драпировки, выполняющей сугубо декоративные функции. Ткань зачастую использовалась — будь то в целях ритуальных, церемониальных или сугубо практических — как передвижной архитектурный элемент, некое подобие экрана или ширмы; суть здесь в том, что плоский занавес меняет производимое пространством впечатление. В изобразительном искусстве складки, образуемые на занавесе при отодвигании в сторону, показываются именно как таковые, как результат вполне конкретного действия — а не в качестве приема, нарочно рассчитанного на бесцельное удовольствие зрителя. То же касается и гобеленов; при том что главная их функция заключалась в том, чтобы изолировать помещение от сквозняков и сырости, наподобие вертикально развешанных ковров, эстетическое удовольствие они

доставляли не благодаря системе складок, а прежде всего благодаря цветным изображениям на ровной плоскости.

Использование ткани в качестве занавеси, очевидно, относится к временам весьма отдаленным; однако до XVI века трехмерная пластическая красота свисающего полотнища воспринималась как вторичная в сравнении с практической стороной дела. Действительно, с самого начала Средних веков и да-

I.21. Флемальский мастер. «Рождество». Музей Дижона



лее на протяжении всей эпохи Возрождения по праздничным поводам люди использовали чисто декоративные матерчатые занавеси, не похожие ни на ткани, которые вводились для создания церемониального или драматического эффекта, ни на гобелены, служившие сугубо прагматическим целям. Прибытие короля в город отмечалось развешиванием полотнищ на зданиях, арках и воротах. Однако материал не собирали и не подхватывали, он свисал плоско, чтобы лучше был виден цвет, а иногда и расписывался сценами, эмблемами и гербами. Как мы уже видели, ткани в эту эпоху прочно ассоциировались с богатством и роскошью. Чем больше материала шло на костюм, тем богаче был владелец костюма, и художники тщательно выписывали небрежно ниспадающие складки одежд и занавесей. Но ткань, которая предназначалась только для *декоративных* целей, висела ровно. Флаги, вымпелы и боевые знамена представляли собой вполне понятное исключение, и наверняка в них ценилось свойство трепетать и полоскаться на ветру.

Ренессансные живописцы любят развевающиеся флаги и штандарты, и сам этот принцип развивают дальше в изображениях изящно извивающихся лент с именами, высказываниями и девизами, при помощи которых можно снабдить картину полезными для ее понимания глоссами (I.21). Часто их поддерживают фигуры; но флаги могут и просто парить в воздухе. Их очень часто рисовали в иллюстрациях к книгам эмблем и при декорировании полей, окружающих печатный текст, где их доверяют аллегорическим фигурам либо подвешивают к аркам. Точно такие же полосы материи или пергамента служили реквизитом и в театральных представлениях эпохи Возрождения, в особенности в *tableaux vivants*^{*}, которые устраивались по поводам государственной значимости; а когда они появляются на картинах, то, как и в случае с занавесями, само их присутствие вполне оправдывается соображениями функциональной значимости, при том что их внешние элементы могут носить характер чисто декоративный. Декоративные элементы ренессансных книг, выпущенных ранее середины XVI века, почти не имеют изображений развевающейся ткани, если она при этом не часть шатра (павильона, балдахина над тронем), не лента с написанным на ней текстом и не деталь одежды. Чисто орнаментальных целей художники взамен достигают изысканными переплетениями гирлянд, растительных мотивов, языков пламени, звериных и человеческих тел, облаков и потоков воды. Затем, примерно к середине столетия, впервые появляются орнаментальные мотивы, сплетенные из полос ткани, безо всяких, даже самых отдаленных намеков на какой-нибудь шатер, который мог бы оправдать их появление. Задники интерьера и рамочное оформление различных частей сцены, а также портретов начинают складываться из прихотливо развешанных кусков

* Живые картины (фр.). (Прим. пер.)



I.22. Ганс Гольбейн Младший. «Венера и Амур» (портрет Магдалены Оффенбург).

Базель, Музей изобразительного искусства

I.23. Ганс Гольбейн Младший. «Сэр Томас Мор». Нью-Йорк, коллекция Фрика

материи, которые не имеют при этом никакого практического или церемониального назначения, а зачастую даже и видимой опоры.

На принадлежащих кисти Гольбейна портретах Магдалены Оффенбург в облики Венеры и сэра Томаса Мора, написанных с 1526 по 1527 год, за центральной фигурой мы видим обширные полотна материи, которые, конечно, чисто теоретически могут свисать с верхней части балдахина или скрывать за собой дверь, но никаких доказательств тому художник нам не предоставляет (I.22, 23). Еще одно из множества удивительных тому подтверждений, на сей раз уже из середины века, мы находим на портрете Пьера Кюта работы Клуэ (I.20). Здесь перед нами предстает мужчина в довольно мрачном облегающем темном костюме, а рядом с ним, на том же самом плане, висит поблескивающая зеленая атласная драпировка, которая ниспадает откуда-то сверху и подхвачена примерно посередине. Она не обрамляет его, не висит над ним или за его спиной, вместо этого она будто бы сопровождает его, как красиво одетая жена. И примеров подобного рода достаточно много: когда живая, дышащая ткань является на полотне этакой самостоятельной сущностью, дабы вещать на собственном поэтическом языке, словно бы контрапунктом к прямолинейному высказыванию самой модели, облаченной в простую и темную одежду.

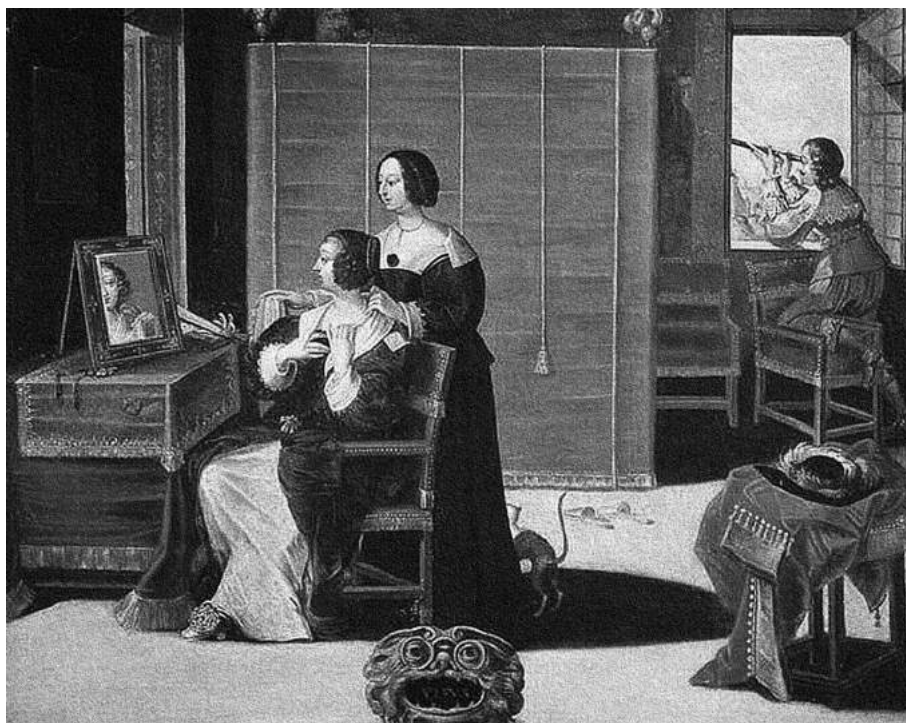
Итак, идущие сплошными складками занавеси суть неотъемлемая часть декора на многих портретах строго одетых елизаветинцев, такой же фон задан

для изысканных молодых людей Бронзино, облаченных в облегающие дублеты, но не одна только плотно подогнанная одежда в ответе за всю эту драпировку, поскольку встречаются и совсем другие фасоны. Другой любопытный пример из творчества Бронзино — прозрачная полосатая ткань, струящаяся позади портрета женщины, отождествляемой с Элеонорой Толедской; портрет хранится в Галерее Сабауда, в Турине (I.24). Здесь ткань обильно струится вниз слева от модели, но затем, уже справа, появляется снова, скомканная и сбитая в кучу, так, словно дама пришла покупать отрез материи и ей отмерили и разложили нужное количество на прилавке.

Поразительно, что в этот период, когда драпировку все более активно стараются расположить рядом с моделью, а не только за ее спиной, ткань на картинах зачастую имеет насыщенный зеленый цвет. Манера эта берет начало у Рафаэля и Гольбейна и сохраняется на протяжении всего XVI века у всех художников, великих и третьестепенных. Зеленый цвет к этому времени естественным образом успел обрасти наслоениями символических и литературных значений; впрочем, это относится и к другим основным цветам. По какой-то неведомой нам причине бенефис яркого зеленого колера в цвете декоративных драпировок на портретах к началу XVII века сошел на нет, уступив место красному, коричневому, золотому и разнообразным оттенкам серого.



I.24. Аньоло Бронзино. «Портрет»,
предп. Элеонора Толедская.
Турин, галерея Сабауда



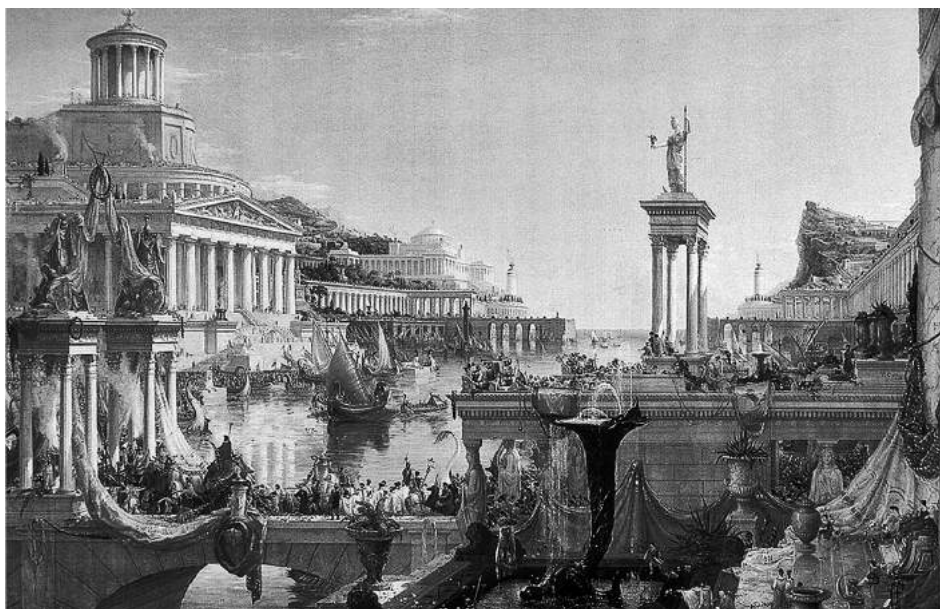
1.25. Абраам Босс. «Аллегория Зрения». Париж, Лувр, Кабинет рисунков

Гирлянды и сложносоставные матерчатые поверхности сделались в изобразительном искусстве явлением самодовлеющим, но было бы крайне интересно узнать, отражалась ли эта художественная практика в реальных интерьерах эпохи. Привычка нагромождать целые горы и водопады из ткани для создания ничем не оправданных декоративных эффектов, с единственной целью получить наслаждение от самого ее вида, по всей видимости, была изобретена не создававшими интерьеры декораторами, а живописцами XVI века, которые впервые начали пользоваться той риторикой искусной драпировки, которая за последующие несколько сотен лет обросла множеством условностей. До XVII столетия в комнатах европейцев, судя по всему, драпировок как таковых почти не было, если не считать балдахинов над кроватями, предназначенных оберегать спящих от сквозняков и света. С той же целью занавешивались и дверные проемы; но оконными занавесками, видимо, не пользовались совсем на протяжении многих веков. Взбитые облака невероятных по размерам драпировок, которые заключили в себя как в раму бесчисленное множество портретных моделей XVI века, совсем неизвестны на полотнах с изображениями реальных интерьеров, в которых эти персонажи обитали. Гобелены и тканые ковры на стенах растягивались так, чтобы висеть совершенно плоско; а если

ткань собирается складками, значит перед нами полог, закрывающий кровать или дверной проем, и в сторону его отодвинули для удобства, а не для красоты.

XVII век возродил моду на широкие просторные одежды, что поощряло пристрастие к широкой драпировке, которой можно было украсить интерьер, — возможно, в подражание изобретенной в предшествующем столетии чисто живописной моде. В интерьерных сценах начали появляться уже не аккуратно сдвинутые в сторону, а патетически откинутаые с кроватей и дверных проемов занавеси (хотя до окон дело пока так и не дошло). Сцены скромной сельской жизни могли включать рваную и грубую дверную занавеску, свисающую изящными складками, будто бархатный занавес. Были эти складки изобретением художников или подобная манера действительно существовала в быту, судить трудно. Но совершенно ясно, что когда на модных портретах времен раннего барокко появляются целые километры ожившей во всей силе ткани, к реальным принципам оформления тогдашних интерьеров это вряд ли имеет отношение (I.25). В более поздние времена феномен жизни, подражающей искусству, можно наблюдать на примере тщательно продуманного искусства занавешивать окна в начале XIX века. Неоклассические вкусы диктовали необходимость так пользоваться драпировкой и в одежде, и при обустройстве домашних интерьеров, чтобы она приносила ноту античности даже в прозаическую повседневность. Очарование классической античной драпировки, никогда до конца не исчезающее, заново утвердилось в весьма щепетильной во всем, что касалось одежды, промышленной Европе. В итоге на исходе XIX столетия драпировали уже все на свете, от турнюров до лестничных перил.

Свидетельств в пользу того, что в Античности драпировку использовали при оформлении интерьеров, сохранилось немного. Покрывала на кроватях и стульях в классическом искусстве встречаются довольно регулярно — расстеленные, собранные складками, скорее, низведенные до мелкой детали; а еще на заднем плане видны куски ткани, подшитые через равные промежутки, в качестве задников. Эти занавеси, нужные, чтобы разделять помещения между собой, явно воспринимались как относительно ровные вертикальные поверхности, слегка провисающие от одной точки крепления к другой, без какой бы то ни было дополнительной эмфатики. Точно так же занавешивались кровати и ложа, причем материю просто подвязывали наверху узелками, видимо, просто для того, чтобы скрыть их от посторонних глаз. В собственно декоративных целях каким-то особым образом приспособленные ткани использовались явно нечасто: не изображали их «для красоты» и те художники, которые расписывали стены в римских домах. Весьма характерна для неоклассического декора складчатая ткань, рисованная или резная, которая используется в тех же самых функциях, что и гирлянды. В период Высокого Возрождения была выработана система условностей, позволявшая использовать декоративную драпировку



I.26. Томас Коул. «Путь Империи», № 3 («Расцвет»).
Предоставлено Нью-Йоркским историческим обществом

не только для человеческой фигуры, будь то в строгом официальном контексте или как бы между делом, но без какой бы то ни было конкретной видимой функции. Так драпировка превратилась в элемент, используемый повсеместно. Особенно уместной она оказалась в торжестве неоклассических эстетических идеалов, впервые в XVII веке, а повторно — в XIX. Образчиком крайностей романтического неоклассицизма первой половины XIX века может служить третье полотно, «Расцвет», из серии в пяти картинах под названием «Путь Империи» (1836) Томаса Коула (I.26). Здесь перед нами предстает более или менее воображаемый римский триумф, в портовом городе, буквально утопающем в роскоши и великолепии. Мы видим процессию на переднем плане, под арками, которые украшены огромными, немыслимыми ни с какой точки зрения, включая профессиональную производственную, полотнищами из ткани яркой расцветки. С этой грандиозной фантазией Коул заходит еще дальше в «Грезе архитектора» (I.27), где буквально погонные километры драпировки украшают архитектурные сооружения на заднем плане картины, полностью подавляя крохотных человечков.

Я попыталась провести разграничительную линию между тканью, которую используют в сугубо декоративных целях, которая впервые появляется в искусстве Высокого Возрождения, — и функциональной драпировкой, которая должна передавать отброшенные в сторону или приведенные в беспорядок одежды,



1.27. Томас Коул. «Греза архитектора».
Штат Огайо (США), Толедский музей изобразительного искусства

постельное белье или принятую практику занавешивать кровати, ложа и боковины шатров, что европейские художники всегда пытались обыграть в декоративных целях, в особенности после того как традиция подобного использования тканей стала обычной практикой. Но это еще не обещает ту крайне выразительную и живописную драпировку, которая появится в религиозно-визионерском искусстве, предвестием которого стала выполненная Микеланджело роспись потолка в Сикстинской капелле, — драпировку живописи маньеризма, не оправданную никакими декоративными или функциональными целями.

Тот вздутый парусом мешок, в котором обустроился несомый подручными ангелами бог Микеланджело, — один из ранних примеров подобной визионерской традиции использования ткани. Другой — занавес, раздернутый в обе стороны по ни на чем не закрепленному небесному багету, дабы явить нам Рафаэлеву Сикстинскую мадонну. Эта новая, протобарочная сценическая драпировка загадочными своими свойствами уподобляется тому типу одежды, который был выдуман религиозно ориентированными художниками в том же XVI веке. Костюмы, в которые Микеланджело в ранние свои годы стал наряжать своих божественных и легендарных персонажей, строились на том же наборе условностей, которым следовали и все остальные художники: платья, покровы, доспехи или плащи, вполне рациональные по конструкции, с четко выраженными особенностями кроя и вполне заметными швами. Большая

часть одетых фигур на потолке Сикстинской капеллы (1512) облачена в костюмы, пусть и фантазийные, но вполне представимые в смысле конструкции; но уже на фресках в Капелла Паолина, написанных в 1540-е годы, фигуры зачастую одеты в матерчатые пузыри и мешки, которые иногда можно принять за особым образом обернутые вокруг тел прямоугольные куски ткани, но чаще всего следует понимать как немислимые матерчатые подобиа, если и не аналогии, солнечных лучей или облаков.

Художники-маньеристы по всей Италии создавали подобного рода фантазии на темы драпировки в тот период, когда в религиозном искусстве под натиском контрреформации потребовалось перейти к более обобщенному изображению сцен Священного Писания. Лишенная конкретных примет драпировка, на человеческой фигуре или отдельно от нее, могла, подобно облаку, служить универсальным выразительным средством, пригодным для тем и предметов как мирских, так и духовных; а теперь, со времен Микеланджело, уже не нужно было обращать внимания и на структурные ее особенности — в отличие от зданий или мебели. Более того, роскошный поток ткани мог с одинаковым успехом послужить и характеристике скромного платья, приличествующего пастухам, и превратиться в пышную драпировку, подобающую князьям земным. Таким образом за счет ткани можно было безо всякой задней мысли обогатить любую библейскую сцену, не впадая во грех излишней точной, а потому, может статься, канонически неверной детализации.

Как только визуальная приемлемость этих самостоятельных полотнищ окончательно устоялась, у художников появилась возможность использовать их по усмотрению, аранжируя с их помощью как отдельные фигуры, так и целые сцены. Маленькие свободно парящие в воздухе кусочки материи, которые Даниэле де Вольтерра добавил к «Страшному суду» Микеланджело, были бы просто немислимы на взгляд публики предшествующих эпох: и не потому, что она придерживалась каких-то иных воззрений на человеческие гениталии, — просто публика привыкла к тому, что изображенная на картине одежда и ткань должна быть хотя бы мало-мальски осмысленной. Классические изобразительные источники, на которых основана вся наша традиция восприятия художественной драпировки — в любом ее виде, — никогда не используют даже незначительные фрагменты ткани необоснованно, сколь бы стилизованным или гиперболизированным ни было изображение. Та же щепетильность свойственна и средневековому искусству — за немногими исключениями, причина появления которых кроется, как правило, в элементарном непонимании более чем ясного источника. И даже в эпоху раннего Возрождения, на протяжении всего XV века, драпировка, сколь бы неестественно она ни вилась в воздухе, по сути своей непременно соответствует основополагающим требованиям достоверности. Формы и общие конструктивные принципы туник и платьев вполне

очевидны, у плащей и накидок есть края и углы, вне зависимости от того, облачены в них ангелы или базарные торговцы.

Однако к середине XVI столетия «визионерская» драпировка, как на фигурах, так и без них, лишенная каких бы то ни было реальных характеристик, начинает отличаться от обычной одежды, которая по-прежнему выписывается весьма подробно. На портретах существовало различие между помпезными сценическими занавесами и строгого кроя одеждami: но различались также бесформенные, непостижимые, микеланджеловские одеяния (которые подобают небесным существам, задействованным в высоких сценах) и обычная человеческая одежда, продукт кройки и шитья. К этому времени на одном полотне уже можно увидеть оба типа: таким образом обычный человек возносится в горние сферы или, наоборот, небеса нисходят на землю — и все это благодаря ткани.

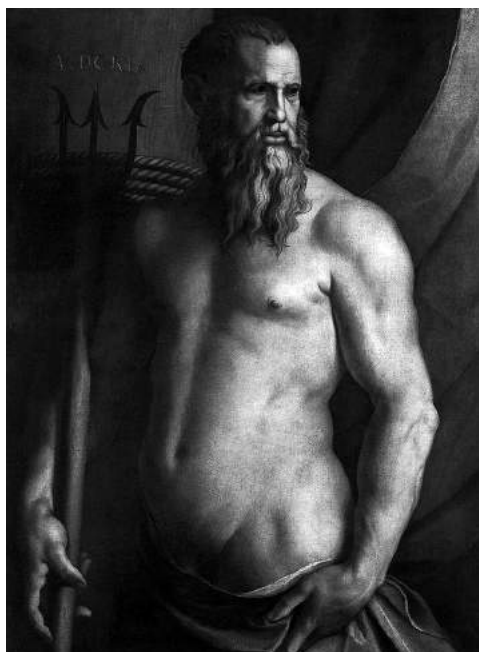
Одежда на картинах на религиозные темы, созданных маньеристами конца XVI века, могла состоять, как у Эль Греко или у большинства венецианцев, из предметов, выкройку которых нарисовать невозможно никаким образом; на портретах той же эпохи мы, напротив, видим зачастую детально проработанные костюмы, без лишних кусков ткани. Встречалось также комбинирование этих двух принципов, и не только в умении драпировать задний план: у человека, одетого в элегантный тщательно скроенный костюм, поверх этого костюма могло возникать свободно парящее в воздухе, неопределенной формы полотнище, представляющее собой некое подобие плаща. Сама по себе неопределенность формы вызывает в памяти всё, что такие драпировки стали обозначать в предыдущие несколько десятков лет. Суть такого полотнища не декоративна, а, если можно так выразиться, трансфигуративна.

К началу XVII столетия подобные облакам или языкам пламени реки материи могли струиться за спиной у состоятельного горожанина или спадать с его плеча, чтобы затем растекаться по коленям. Мода на зауженные вещи теперь допускала разного рода свободные аксессуары — до тех пор пока, с утверждением нового, барочного чувства вещи, не переменялась окончательно в пользу фасонов широких и просторных. Ниспадающая складками ткань и сама по себе успела накопить колоссальный запас визуальной экспрессии: сперва за счет отсылок к царственной античной скульптуре, затем, в Средние века, за счет ассоциаций со святостью и придворным богатством и наконец превратившись в чисто эстетический первоэлемент, всегда пригодный к использованию в рамках любой репрезентативной условности. На протяжении XVII и XVIII веков в остальном крайне несхожие между собой барочные художники не только существенно пополнили воображаемое хранилище живописной и скульптурной мануфактуры, но вывели перед зрителем и материю вполне реальную, которая, пользуясь уже оформленным в изящных искусствах кредитом доверия, заговорила собственным голосом в декоре интерьеров.

На протяжении первой половины XVII века явленные на полотне человеческая плоть, ткань и фон продолжали испытывать серьезные изменения. В европейской портретной живописи элегантность уже не сдерживалась формальными рамками общепринятых условностей. Великая традиция портрета, обязанная своим рождением ренессансному гуманизму, возникла во времена Дюрера, окрепла при Бронзино и Тициане и наконец достигла полного бескрайнего размаха как искусство изображения человеческой индивидуальности. Уникальный характер модели мог стать *темой* картины даже в том случае, если она представляла собой официальный придворный портрет; душа человека раскрывалась через выражение его лица, а не через молитвенную позу, а его высокое положение — поворотом головы, а не числом жемчужин. Черты лица и особенности мимики передавались точными, легчайшими мазками кисти; а роскошь одеяний и окружающей обстановки могла звучать лишь намеком; место отчетливо выписанных бриллиантов, мехов и атласа или мрамора и гобеленов заняли не слишком явные на них аллюзии.

Раньше всего и лучше всего показали, как это следует делать, великие венецианские портретисты. Представления о том, что такое шик, заставили их принимать во внимание (как стало происходить несколько раньше) всю потенциальную силу воздействия черного цвета, который делает лицо более выразительным и сам по себе резко выделяется на любом фоне. Элементарная драпировка, которая теперь несла на себе весь груз выразительности, могла собираться фестонами, виться петлями, ниспадать водопадом или растекаться переблискивающим цветным потоком за спиной или по бокам от модели, исподволь сообщая строго одетому человеку тонкий оттенок роскоши; при этом она могла передавать всю мощь его личности, которая, судя по выражению лица, неотделима от мужественной выдержки и самоконтроля.

Эмблематическая составляющая, вообще свойственная значительной части искусства XVI века, была исключительно важна в портретной живописи, где один и тот же образ мог содержать в себе не один и не два семантических пласта. Портреты могли быть насыщены специфической аллегорической образностью, как в случае с изображением королевы Елизаветы с ситом весталки — или в тех случаях, когда модель обряжали в того или иного мифологического персонажа. Благодаря всеобщей привычке вчитывать смыслы в изображенные на портретах детали, драпировка также начала светить отраженным эмблематическим светом таких устойчивых атрибутов, как череп или зеркало. На портрете Андреа Дориа в образе Нептуна работы Бронзино адмирал показан обнаженным, он держит в руке трезубец и стоит на фоне предположительно корабельной мачты (I.28). С верхнего правого угла картины ниспадает драпировка, пересекая полотно у него за спиной и целомудренно прикрывая нижнюю часть его тела, поддерживаемая левой рукой адмирала. Такая многоуместная ткань, нарочито появляясь



I.28. Аньоло Бронзино. «Портрет Андреа Дориа в образе Нептуна». Милан, Брера



I.29. Эль Греко. «Винченцо Анастаджи». Нью-Йорк, коллекция Фрика

откуда-то из-за сцены, сама становится как будто парусом, повинуюсь общему морскому колориту портрета, и одновременно словно античным одеянием, если следовать мифологическому сюжету. Другой пример: Магдалена Оффенбург на портрете кисти Гольбейна (см. I.22) облачена в платье XVI века, но богатая драпировка на заднем плане сама уже содержит внятные отсылки к Античности. Также и на портрете Винченцо Анастаджи работы Эль Греко из Коллекции Фрика драпировка неясной природы, которая ниспадает вниз, а потом опять поднимается вверх за спиной у вооруженного мужчины, намекает на военный штандарт — в данном случае оставшийся не у дел, а оттого провисший, точно так же как и шлем на полу вдруг оказался отставлен в сторону (I.29).

В портретном искусстве XVII века Веласкес, Рубенс и Ван Дейк мастерски обращаются с материей прежде всего как с атрибутом самонадеянной, уверенной в себе аристократии. Другое дело портреты обыкновенных горожан в воскресных костюмах в исполнении Рембрандта и других голландских живописцев — здесь драпировка встречается разве что изредка, как на заднем плане, так и на самих фигурах. Костюмы эти отделаны мехом, сшиты из роскошной темной ткани, белье и кружева — дорогие и тщательно отутюженные; но носят их без малейшего притязания на возвышенную или аристократическую риторику. Ван Дейк же, чтобы добиться ощущения этакой шикарной

ноншалантности, подобающей его знатным моделям, умел оживить при помощи драпировки даже самую неподходящую для этого обстановку — и результат часто оказывался необычным и даже забавным. Портрет Джеймса, графа Дерби, с женой и ребенком, из собрания Фрика, показывает нам это семейство на свежем воздухе: они стоят на голой земле, на переднем плане кустарник, на заднем — деревья (I.30). Но в правой части картины, за спиной у графа, рядом с колонной, которая предположительно может быть частью дома, каскадом

I.30. Антонис Ван Дейк. «Джеймс, седьмой граф Дерби, его жена и ребенок». Нью-Йорк, коллекция Фрика





I.31. Аньоло Бронзино. «Портрет Стефано Колонна». Рим, Национальная галерея (Барберини)



I.32. Антонис Ван Дейк. «Маркиза Спинола Дориа». Париж, Лувр

ниспадают наземь взявшиеся бог знает откуда пятьдесят ярдов красной ткани. Но Ван Дейк так мастерски формует ее складки, что нелогичность и неуместность ее наличия проходят незамеченными и у зрителя остается только общее ощущение элегантности.

Эти колонна и драпировка, которыми Ван Дейк столь изящно аранжировал созданный им образ праздной аристократической самоуверенности, восходят по меньшей мере к одному образцу: портрету Стефано Колонна кисти Бронзино (I.31). Здесь весьма выразительная колонна на заднем плане есть не что иное, как каламбур имени модели, а у свисающей рядом с ней драпировки, как и в картине Эль Греко, вид слегка обвисшего воинского штандарта: вполне подходящий фон для мужчины в доспехах и при этом снявшего шлем. Ко временам Ван Дейка для всей этой бутафории никаких особых символических оснований уже не требовалось (если не считать рудиментарных отсылок к Почетному Пологу) — одна только тяжеловесная насыщенность смыслами богатой, роскошной ткани в сочетании с классической архитектурой (I.32). Этой визуальной формулы с тех пор оказалось вполне достаточно для того, чтобы создать общую атмосферу величавости и спокойствия, с обертонами значимых исторических и мифологических контекстов. Ряд современных декоративных мотивов представляют собой поздние отражения этой раннебарочной

темы: витрины магазинов с выставленными на них безделушками, серебром, фарфором или мелкой скульптурной пластикой, зачастую размещают все эти предметы на ниспадающих со ступени на ступень волнах подернутой рябью тафты. И этот отзвук XVII века уже создает отчетливую ноту этакой несколько чрезмерной элегантности, которой бы не было, если бы ту же самую материю растянуть гладко.

Переливчатые, складчатые потоки ткани изливались из неведомых источников за спинами благородных моделей Рубенса и Ван Дейка, облаками реяли над головами испанцев королевской крови в исполнении Веласкеса: на протяжении



всего XVII века ткань на живописных полотнах делалась все обильнее и динамичнее и все больше абстрагировалась от любых привязок к реальности. Складывается ощущение, что художники попросту не хотели показывать ткань в ее естественном состоянии, а может быть, и вовсе знать не желали, как она ведет себя в жизни. В чистом и доведенном до крайности виде мы находим эту манеру использования художественной драпировки у Эль Греко, на рубеже столетий. Эль Греко — в русле частнозначимой экстраполяции методов венецианского маньеризма — выписывал расплывчатые, лихорадочные фигуры, именно чтобы на поверхности его полотен воцари-

1.33. Эль Греко. «Крещение Христа». Рим, Национальная галерея (Барберини)

лась невероятная по насыщенности и напряженности динамика. Одежды, в которые облачены его дрожащие, парящие в воздухе, искаженные фигуры, по сути того же иррационального кроя, который изобрел Микеланджело; только теперь их не просто дают в том же качестве, что облака, воду и вспышки света, они еще буквально сделаны из той же материи. Драпировка у Эль Греко полностью лишена той аллюзивной мощи — литературной или исторической, — которой пропитана каждая, даже едва намеченная складка у других, более традиционных художников. Она подобно молнии возникает прямо из воздуха, чтобы окутать святых и ангелов, и зачастую одежды практически неотличимы, если не принимать в расчет цвета, от грозových туч, которые подпирают фигуры или висят над ними (I.33).

Подобная страсть к размыванию различий между обычной тканой материей и разными видами материй стихийных вообще есть одна из особенностей барокко; и наиболее четко она проявляется, по мере приближения к концу XVII столетия, в стремлении барочных скульпторов ваять вздымающуюся пузырями материю и взбитые в пену облака из тяжелых материалов: металла и камня. Ни одному художнику эпохи позднего барокко ни в одной стране не удалось написать ничего похожего на текучий пламень тканей Эль Греко; но в царстве скульптуры великий Джанлоренцо Бернини показал, сколь далеко может завести гения новообретенная свобода обращения с тремя измерениями. Скульптурные репрезентации плоти и большинства предметов по-прежнему требовали определенных натуралистических оснований, а техника исполнения была уже отточена до изысканности. Ранние статуи Бернини 1620-х годов с изображением обнаженной натуры — «Похищение Прозерпины» и «Аполлон и Дафна» — показывают, какой тонкой могла быть работа этого скульптора. Однако к этому времени драпировка уже успела лишиться всех былых связей с предметами, составляющими часть нормальной человеческой жизни, вроде книг или ключей, равно как и с кончиками рук или ног и, конечно, одеждой. В ней теперь принято было видеть некую субстанцию, насыщенную смыслами, подобную скорее метеорологическим явлениям, нежели простому домотканому полотну, — так далеко от Древней Греции Западная Европа не уходила еще никогда.

Статуя Константина работы Бернини (1654), поставленная на пьедестале в нише близ одной из оконечностей портика св. Петра в Риме, представляет нам римского императора в полном боевом облачении: верхом, без седла, на бронзовом коне (I.34). На голове у него корона, поверх доспехов — плащ, который весьма выразительно развеивается по ветру, и он осаживает лошадь, ухватив ее одной рукой за гриву. И человек, и лошадь выполнены в масштабе увеличения, в соответствии со вкусами художника и гигантскими пропорциями самого здания; то же можно сказать и о массивном лепном занавесе,



Г.34. Джанлоренцо Бернини.
«Константин». Рим, собор Святого Петра

который, падая наискось из пустоты, служит для них фоном. Рудольф Витковер считал, что эта колоссальная драпировка представляет собой Имперский Полог; но более всего она похожа на некую сверхъестественную упаковку из плотной ткани, которую будто развернули и из нее выпал игрушечный кавалерист. Какое-то количество этой ткани собралось и сложилось в несколько слоев над головой у всадника, еще какая-то часть громоздится за крупом лошади, а один сразу бросающийся в глаза угол полотнища тяжело качнулся вправо, дабы подтолкнуть всю скульптурную группу вперед. Возникший из ниоткуда и поддерживаемый на весу исключительно за счет каких-то собственных внутренних ресурсов, этот поток материи представляет собой совершенно риторическую субстанцию — зримый порыв ветра, физически ощутимый звук фанфар. Позади него в стене вырезаны подобающие императору балдахин и полог, вполне традиционные, но в данном случае почти целиком скрытые этой настаивающей на собственной значимости массой лепных складок. Общее впечатление диковатости от этой драпировки парадоксальным образом усиливается от того, что сама по себе она исполнена в достаточно реалистичной манере — особенно в сравнении с более поздними изделиями самого Бернини. Одежды, в которое облачены многие ангелы и святые Бернини, обращают в ничто, по выражению того же Витковера, «любую попытку рационального объяснения». Но они не только обращают оную в ничто: они представляют собой принципиальную ей противоположность. Их цель не в том, чтобы лепниной складок симитировать реальную



1.35. Джанлоренцо
Бернини.
«Людовик XIV».
Музей Версаля

ткань, а в том, чтобы заместить простое полотно материями духовного просветления и божественной благодати. В таком сборчатом мраморном пологе уловлено мимолетное, но причастное вечности проявление неземной красоты; и ко временам Бернини зрители уже успели выработать привычку к считыванию таких заключенных в скульптуре посланий — не обращая внимания на отсутствие видимой логики в поведении ткани. Одежды аллегорических или божественных персонажей могут выглядеть как текучие каменные реки, выплавленные так, чтобы передать мельчайшие движения души. Они больше не являют собой гипертрофированных вариаций на тему тех или иных узнаваемых предметов туалета; они — фрагменты той самой визионерской молнии, что сверкала на полотнах Эль Греко и Ван Дейка. В величайших религиозных произведениях Бернини, к примеру в «Экстазе святой Терезы» и «Святом Лонгине», она носит характер сугубо духовный; однако для бюста Людовика XIV (1665) Бернини буквально сорвал одну из аристократических занавесок Ван Дейка и накинул ее на короля — подобием облака, на котором царственно воспаряют его голова и плечи, облаченные во вполне достоверные кружевной шарф, доспех и парик (1.35).

Подобным образом, и абсолютно неожиданно, Бернини решил извечную проблему скульпторов: необходимость придумывать изящное завершение для нижней оконечности бюста, — воспользовавшись весьма растяжимыми представлениями современной ему эпохи о том, как может вести себя драпировка. После эта его находка вызвала многочисленные подражания.

Заполаскивающий по ветру отрез ткани на плечах Людовика, пожалуй, и впрямь можно счесть плащом; но огромный парус за спиной у Константина не может быть ничем другим, кроме как скульптурой. Некоторые персонажи, скажем, действующие церковные иерархи, нуждаются в узнаваемых атрибутах для того, чтобы зритель не спутал их ни с кем другим; у Бернини папы, архиепископы и святая Тереза, в обычной жизни монахиня, в полной мере соответствуют этому требованию, предъявляя зрителю головные уборы и различные мелкие аксессуары — в остальном же их одеяния нисколько не похожи на тяжелые, пошитые из суровой ткани церковные рясы. Ризы просто физически не могут разлетаться по ветру, трепетать и закручиваться вокруг человеческих тел — если, конечно, не вырезать их из камня (I.36).

Есть еще одна область реальной жизни, в которой ткань задействуют весьма активно, причем не обязательно в качестве декоративного элемента: погребальная драпировка, которая использовалась и используется как знак скорби при декорировании гробов, катафалков и фасадов и интерьеров зданий. Этот обычай позволял скульпторам эпохи барокко заковывать надгробную скульптуру в усложненные системы каменных складок и фестонов, от чего погребальные покровы иногда начинали выглядеть как что-то совсем живое (I.37). Гробница папы Александра VII работы Бернини сверху покрыта массивным мраморным покровом,



I.36. Джанлоренцо Бернини.
«Отцы Церкви».
Рим, собор Святого Петра

который подымется могучими тяжелыми складками оттого, что с переднего края из-под него выбирается изящный в мраморе же скелет с песочными часами в руке. Погребальная пелена у Бернини всегда имеет характер скорее возбужденный, нежели скорбный; у других скульпторов, в большей степени ориентированных на классику, она спускается каскадом изящных складок, которые, впрочем, с завидным постоянством оказываются приведены в артистический беспорядок, а не лежат ровно, как это наблюдается в действительности. Наши кладбища и до селе населяют потомки этих барочных надгробий — каменные урны с небрежно наброшенными на них драпировками, похожими на банные полотенца. Сама по себе ткань — эмблема скорби; небрежность — знак художественного вкуса.

В европейском барокко сосуществовали самые различные модусы выражения чувств и смыслов, и Бернини представляет только один из них. В живописи сильный поток реализма, в диапазоне от неряшливых святых Караваджо до евреев Рембрандта, вобрал в себя крестьян и попрошаек Веласкеса, за компанию с их невозмутимыми собратьями с полотен Ла Тура, а также веселых завсегдаев таверн Франса Хальса. Каким бы ни был сюжет — религиозным, повседневным или сосредоточенным на каких-нибудь простодушиях, привлечших художника своей живописной внешностью, — полотна,



1.37. Ф. Дюкенау.
«Могила Фердинанда ван дер Эйнде».
Рим, церковь Санта Мария
дель Анима

принадлежащие к этой обширной традиции, акцентируют суровые стороны жизни. Вне зависимости от конкретного стиля или школы данная разновидность живописи XVII века предпочитала изображать изможденные жизненными невзгодами лица на фоне изощренно безыскусных атрибутов бедности. К началу века Караваджо уже успел шокировать свою публику морщинистыми голыми ступнями своего святого Матфея; но по мере развития барочных вкусов другие школы живописи — в Испании и Голландии — превратили этот натуралистический бренд в обособленный стиль, соблюдающий эстетические конвенции не меньше, чем элегантная портретная живопись.

Для аранжировки и подачи этих только что успевших войти в моду суровых фактов требовались новые методы. Поскольку мрамор и другие роскошные материалы были непригодны для того, чтобы заполнять пустые пространства и создавать баланс форм в подобного рода сценах, пришлось использовать свет; едва ли не в том же самом качестве, что и драпировку. Прихотливая, как бы случайная подсветка, придуманная Караваджо, не слишком натуралистична — она, скорее, представляет собой драматическое и риторическое средство воздействия на зрителя, такое же как настойчиво привлекающий к себе внимание изящно закрученный занавес. Художники школы Караваджо полностью отказались от обобщенного освещения, которое заливало большую



1.38. Карло Сарацени. «Мадонна со святой Анной». Рим, Национальная галерея (Барберини)



1.39. Орацио Джентилески. «Благая весть». Турин, галерея Сабауда

часть полотен, написанных в предшествующем столетии, даже тех, где многое держится на дополнительных переблискивающих вспышках света, как у Тинторетто и Эль Греко. Лучи, или даже единственный луч, исходящий из столь же единичного, порой совершенно непостижимого разумом источника, могут давать тот единственный источник света, при помощи которого зритель будет в состоянии вообще разобрать и понять сюжет картины; однако помимо чисто осветительских функций эти лучи могут — с яростной силой или, напротив, рассеянно и меланхолично — падать на задний план или выхватывать из темноты совершенно случайные предметы, для того чтобы создать этакий смутно драматический фон с тем же успехом, с каким в других контекстах он создавался за счет ткани.

Само по себе отсутствие драпировки в подобного рода сценах указывает также на тотальное отрицание духа Античности, на торжество прямо противоположных художественных принципов. Тем не менее барочная экстравагантность и неоклассические импульсы были достаточно сильны для того, чтобы оказывать влияние на тех художников, которые по существу примыкали к «реалистической» парадигме. Не только в Италии, но и по всей Европе начали появляться библейские и мифологические сцены, населенные мрачного вида крестьянами, залитые призрачным светом и отягощенные не менее обильными, чем прежде, потоками ткани (I.38, 39). Жанровые сцены по-прежнему утверждались на мирских основаниях, на необходимости одевать в неряшливые, реалистически выполненные одежды игроков и солдат, шлюх и гадалок, разбойников и нищих, но параллельно писалось немислимое число полотен на религиозные темы, на которых стандартизированные, неопределенного кроя и сшитые из тяжелого материала одежды святых сочетались с не менее тяжелыми и смутными по форме подобиями шатров, балдахинных занавесей: все это надлежало как следует взбить, а затем спрыснуть столь же смутными лучами света.

Величайшие живописцы всегда презирали риторику. Жорж де Ла Тур не позволял себе ни драматического освещения, источник которого не был бы не только представим, но и конкретно указан; ни одеяний, которые не следовали бы современной ему самому системе кроя, со швами и подрубленными краями, сколь бы аристократичной ни была драпировка; ни движений, за которыми бы не стоял точно рассчитанный именно для этого усилия объем физической энергии. В более поздние времена то же самое можно сказать о Веласкесе и Вермеере, чьи художественные достижения в конечном счете восходят все к тому же Караваджо. Рембрандт и Хальс также никогда не будут простодушно развешивать драпировку и световые лучи ни по фигурам персонажей, ни по заднему плану: цель всегда будет вполне конкретной, а средства ее достижения — тщательно рассчитанными. Хотя голландская живопись XVII века была насквозь



1.40. Франс Хальс. «Виллем ван Хейтхейссен». Мюнхен, Старая пинакотека

пропитана духом буржуазного протестантизма и резко отличалась по характеру и от католических Италии и Испании, и от утонченно-романтического фламандского искусства в духе Рубенса или Ван Дейка, в портрете голландцы были вполне способны на что-то вроде иронической апроприации отдельных элементов аристократической традиции.

К примеру, на портрете работы Франса Хальса Виллем ван Хейтхейссен стоит в едва ли не до гротеска доведенной аристократически высокомерной позе, очень смахивающей на пародию на Ван Дейкова «Карла I», — а позади него, как и следовало ожидать, красуется ярко-красная драпировка, весьма необычная для голландских портретистов (1.40). Она, как и поза портретируемого, являет собой откровенную пародию — художник, со всей возможной вульгарностью и претенциозностью водрузил ее на двух шестах поперек классического портика в качестве откровенного эрзац-аристократического атрибута. Другой пример — написанный в 1627 году групповой портрет



I.41. Франс Хальс. «Банкет офицеров стрелковой роты святого Георгия», 1627.
Харлем, музей Франса Хальса

офицеров стрелковой роты святого Георгия, за спиной у которых, в полном противоречии с другими предметами обстановки, Хальс поместил огромный, ниспадающий напыщенными складками атласный занавес, который звучит в пространстве картины гулко и бессмысленно, как высокопарная речь (I.41). Пара представленных на картине элегантных джентльменов дополняет грандиозный эффект, водрузив на плечо не слишком туго свернутые знамена; и на всех без исключения — диагональная перевязь, в тогдашнюю эпоху носимая повсеместно. Эти перевязи служат не в качестве портупей: просто как и плащи, столь же модные и используемые время от времени в качестве драпировки, они демонстрируют те декоративные возможности, которые дает использование в одежде аксессуаров из подернутой складками ткани, считавшихся в первой четверти столетия предметами небывалой роскоши по всей Европе. Барочная драпировка, столь счастливо нашедшая свое место на портретах царственных особ и на изображениях ключевых моментов священной истории, перешла таким образом на индивидуальный уровень и сделалась портативной — даже в трезвой и здравомыслящей Голландии. Ее сорвали с картин и перебросили через плечо обретшими самостоятельное существование кусочками беззаботной элегантности на долю с духовной энергией — мы уже видели как несколько позднее Бернини совершил тот же фокус в камне

для Людовика XIV. Существовала, конечно же, и дамская версия: Ван Дейк и другие живописцы позволили своим моделям-женщинам удерживать развевающиеся по ветру шарфы на фоне гладких атласных корсажей. Результат часто выходил довольно эффектный, но иногда — нелепый до крайности, как на уилтонском портрете Леди Каслхейвен кисти Ван Дейка (I.42). Здесь платье и волосы написанной анфас знатной дамы ниспадают тихо и благопристойно, фон за ее спиной спокоен и пуст; но на переднем плане реет и бьется в конвульсиях, воспаряя над плечом модели, кусок газовой материи. Такой непокорный объект не есть предмет туалета: ведь дама будто несет его перед собой. Поэтому он превращается не столько в украшение, сколько в некую аллюзию на общую изысканность, вроде избитой латинской цитаты или французской фразы; а в качестве атрибута шикарной жизни более всего напоминает собачонку, которая изо всех сил пытается увернуться от рук хозяйки.

Третьим великим направлением в барокко, внесшим вклад в разработку выразительных возможностей ткани, стал неоклассицизм, в идеальном виде



I.42. Антонис Ван Дейк.
«Портрет Леди Каслхейвен».
Уилтшир, Уилтон-хаус

представленный фигурой Николя Пуссена. Этот французский художник работал в Риме, где по-прежнему правила бал могучая экспрессия Бернини, а потому был признан и там, и во Франции — по преимуществу интеллектуалами и литераторами. Его откровенно приглушенные и сдержанные симметрические композиции ознаменовали собой триумф артистических принципов, заложенных Рафаэлем и его последователями в конце XVI века. Данная традиция выше всего ценила ясность композиции и общую выдержанность, исключавшую любые эксцессы, будь то драматические эффекты зрения, психологическая взвинченность или духовный пыл. Пуссен расширил возможности этого идеализирующего стиля за счет античной тематики, и трактовку совершенно необходимых при таком повороте складчатых драпировок брал из аутентичных классических источников. Христианские легенды тоже стало возможно писать так, словно они — греческие мифы: торжественно, отстраненно и прохладно, без всякой задней мысли наряжая персонажей в античные костюмы.

Эмоциональная чистота подобного виденья, с настоятельной потребностью опираться на абстрактные понятия, превратила плоскость увиденного в идеальное поле демонстрации драпировки как зримой квинтэссенции вышеупомянутых понятий. К этому времени привычка одевать воображаемых персонажей в ту же самую ткань, которой художники драпируют сцену действия, уже устоялась (как результат тех вольностей, что позволяли себе эти самые художники); а потому желание воплощать в живописных полотнах философские концепции могло с уверенностью воплощаться в жизнь через избыточное употребление текстильной продукции. Следовавшие в рамках этой классицистической традиции, но более традиционно ориентированные художники Высокого Возрождения и барокко не подражали языку греческих и римских тканей столь же усердно, сколь Пуссен в своих попытках сымитировать Античность. Скорее, они следовали другой программе — отличавшей Высокое Возрождение манере нагромождать ткань везде, где только возможно. В то время как Микеланджело и маньеристы пользовались тканью для мгновенного преобразования реальности, Рафаэлю и его последователям она помогала идеализировать земной мир, уплотнять, утяжелять и замедлять человеческую фигуру и тем самым делать ее движения более торжественными (I.43).

Сама по себе телесная полнота была вещью весьма желательной для обоих полов на протяжении XVI и XVII столетий; но как и в случае с противоположным идеалом стройности в предшествующем веке, все живые люди под эту моду подстроиться не могли — разве что в живописи. Два века подряд все элементы модной одежды усиленно расширяли и утяжеляли общий вид человеческого тела, даже тогда, когда свободно ниспадающие складки уступили место сложному крою. Буфы и подбитые детали костюма заставляли самых обычных худых и мосластых мужчин и женщин выглядеть так, как будто все



I.43. Гвидо Рени. «Лот и его дочери покидают Содом». Лондон, Национальная галерея

они были счастливыми обладателями торсов рубенсова Геркулеса и аппетитных животиков Тициановой Венеры. Тяжелые, увеличивающие размеры тела одеяния появляются на самых разных типах портретов в течение двухсот лет, и тяготеющие к классицизму художники Высокого Возрождения и барокко также не пренебрегали некоторой грузностью, столь приятной глазу в повседневном платье, и облачали ее в смиренные ризы святых.

Этот антикизирующий стиль не предполагал ни экстравагантности, ни неопределенности покроя — у одежд на полотнах Карраччи, к примеру, прекрасно пошитые рукава, — но он предполагал определенную солидность, которая выглядит так, словно и Иисус, и ангелы носят одежду на плотной стеганой подкладке. Колени и локти, проступающие сквозь эту ткань при резких движениях, округлы и лишены резко выдающихся частей. У лиц обоего пола руки и бедра под одеждами кажутся неправдоподобно раздутыми — точно такими же, вне всякого сомнения, какими они казались под реальными рукавами и юбками, пусть те и были совершенно другого кроя. С точки зрения вкусов середины XIX века Рафаэль и Гвидо Рени, быть может, и ценились-то настолько высоко благодаря — не в последнюю очередь — ханжескому целомудрию всех этих риз на ватной подкладке, столь точно соответствующему тогдашней моде,

которая привычно утяжеляла человеческое тело и скрадывала его контуры. И при этом сама по себе одежда — плащ, наброшенный поверх ризы с длинными широкими рукавами, — зачастую была примерно той же, что века тому назад носили византийские и романские святые, как будто сплошь составленные из торчащих в стороны локтей и мосластых коленок, которые то и дело норовят проглянуть наружу сквозь тонкие, облегающие тело складки.

Несмотря на всю свою формальную упорядоченность, ясность очертаний и гладкость техники исполнения, барочная неоклассическая драпировка по сути навеивает скуку. Рескин совершенно справедливо назвал ее неправдоподобной: не в смысле ошибочности исполнения, а в том смысле, что она не позволяет зрителю поверить в собственную реальность. И дело здесь не в том, что ведет она себя уж слишком добропорядочно, но, скорее, в недостатке энергии. У Гвидо Рени и у Карраччи, да даже и у Рафаэля обильная и вялая масса ткани выглядит скорее как некая унылая, загромождающая пространство и мешающая движению субстанция, нежели как средство дополнительной экспрессии, и то техническое совершенство, с которым она выписана, только лишней раз подчеркивает контраст между ней и той выразительной, интересной одеждой, которую в то время носили живые люди. Гладкие и аккуратные складки прорабатываются с неменьшей тщательностью, чем живописные лохмотья у какого-нибудь «реалиста» или изящно выписанные ленточки, что выходят из-под кисти мастера портретной живописи; однако внимания они к себе не привлекают, зрительский глаз не цепляется за них, и поверить в них невозможно — ни как в настоящую ткань, ни как в истину изображения (I.44).

Наиболее обаятельные образцы драпировки в искусстве XVII века зачастую встречаются там, где художники пытаются совместить различные традиции, причем уже изменившиеся с ходом времени. Классические, идеализированные одеяния вместо натуралистической одежды и мягкий рассеянный свет вместо яростно ярких лучей зачастую вводятся наиболее умеренными из последователей Караваджо, а также такими голландскими художниками, как Хонтхорст, или испанцем Риберой. На этих картинах на религиозные или мифологические сюжеты ткань «нереалистична» в смысле самого ее присутствия в сюжете, но вполне реалистична с точки зрения технического исполнения. Она избегает как ориентированных на Античность, так и чисто риторических жестов; и общий вид этаким небрежной — как бы между делом — помятости предполагает повседневный опыт, помещенный в идеальную обстановку, которая, в свою очередь, сводится к одной лишь драпировке, в виде одежды и на заднем плане, в пустом и довольно плоском пространстве. Материя, столь привычным образом аранжирующая сцену в «Даная» Джентилески, которая хранится в Кливлендском музее изящных искусств, обладает при этом качеством некоторой прелестной безыскусности, происходящей из тщательной



I.44. Симоне Кантарини.
«Отдых на пути в Египет».
Милан, Брера

реалистической отделки атласных и льняных поверхностей. Равным образом хранящаяся в Прадо «Магдалина» Риберы, на которой сидящая фигура героини не только помещена во пустынь, но еще и закутана при этом в атлас, приобретает дополнительную выразительность за счет трогательно и притом реалистически выписанных складок.

Это один из наиболее эффектных приемов работы с тканью, которым в равной степени владели все величайшие художники барокко. Когда Веласкес нагромождает драпировку вокруг так называемой «Венеры Рокеби», в ткани этой есть то средоточие идеальности, которое задано самим продиктованным традицией присутствием ткани; но сама идеализация радикально претворена полным отсутствием какой бы то ни было напыщенности во всех этих складках (I.45, 46). Рембрандт в этом искусстве был мастер непревзойденный: не столько в занавесах и покрывах, сколько в работе над идеализированным костюмом. Многие из числа изображенных им аллегорических фигур облачены в откровенно маскарадные платья; однако общее ощущение «переодетости» незаметно смешивается с непосредственным впечатлением от личности написанного на полотне человека: именно смешивается, а не подавляется ею, поскольку одежда на этих картинах значит ничуть не меньше, чем лицо. Перед нами вполне



I.45. Орацио Джентилески. «Даная». Кливлендский музей изящных искусств



I.46. Диего Веласкес. «Венера Рокеби». Лондон, Национальная галерея



1.47. Рембрандт ван Рейн. «Флора».
Нью-Йорк, Метрополитен-музей, дар Арчера М. Хантингтона

очевидно не те костюмы, что носили современники Рембрандта; но никакой театральности, свойственной одеждам на аллегорических полотнах многих других художников, здесь нет и в помине (1.47).

Драпировка итальянского высокого барокко, которая могла следовать более строгим классицистическим принципам или более экспрессивным, сходным со скульптурными эксцессами Бернини, располагала весьма обширным диапазоном общепринятых символических «фраз». Она постепенно утратила тот моральный и эмоциональный импульс, который вобрала в себя в XVI веке, превратившись, скорее, в неизбежный формальный элемент, не имеющий ничего общего с современным костюмом, но обязательный для фигур на холсте. Поскольку художественная драпировка уже настолько явственно отличалась

от обычной одежды, она могла вести свое отдельное, вполне условное, лишенное натуралистических привязок существование. На масштабных композициях Поццо, Солимены и Луки Джордано обычно не заметно разницы ввиду фактуры и «поведения» между одежаниями, знаменами и занавесами; все они полощутся на ветру и взмывают знакомыми зигзагами и дугами, направляя взгляд зрителя, притягивая свет и заполняя собой пространство. Фигуры, обернутые тканью, громоздятся одна на другую, воспаряют над землей, возносимые той же самой тканью, которая никогда и никого не закрывает полностью и никогда не обнаруживает сколько-нибудь узнаваемых портновских форм. Художники обходятся со всей этой текстильной продукцией мастерски, но ориентируются они при этом на визуальные соответствия не столько реальным тканям, сколько обширному совокупному наследию условных репрезентаций ткани. Хотя ткань эта находится в постоянном движении, в ней не найдешь и следа той первородной силы, которая молниями сверкает в полотнах Эль Греко, на странном образом вывернутых, узлами сплетенных телах Микеланджело и Понтормо, светит из красноречивого, многозначительного мерцания венецианских драпировок или являет себя в виде смятого и промокшего от пота постельного белья «реалистов».

В начале XVII века, например на больших полотнах Рубенса, где беспорядочно нагроможденной ткани хватает, за весь этот беспорядок, по всей видимости, отвечает сама физическая энергия действующих лиц: могучие тела кружатся в хороводе и молотят воздух руками, а драпировка, неизменно занимающая подчиненное положение, всего лишь увязывается за ними. Однако на больших потолочных росписях, выполненных итальянскими художниками конца XVII века, материи больше, чем мускулов. Драпировка эта утомляет глаз, поскольку зрительское восприятие слишком часто «плывет» из-за постоянной необходимости принимать на веру откровенную условность — в полном согласии с плавающими в пустоте полотнищами, которые обмотаны вокруг фигур подобно огромным кускам жатой оберточной бумаги, необходимой лишь для того, чтобы фигуры не побились друг об друга. Все фигуры подвешены в воздухе, но, несмотря на это, смотрятся весьма тяжеловесно из-за наложенных на них унылых классицистических клише. Отдельные варианты этих живописных *déshabillé* позаимствованы с более ранних — и более стилизованных — ренессансных образцов, где сама эта стилизация давала право на существование высокому уровню абстракции, освобождая от необходимости строго следовать законам природы, например учитывать силу и действие земного тяготения. Великолепные параболы на тему шарфа или надутые парусом плащи могли правдоподобно облачать тела тщательно прорисованных фигур Боттичелли; но к последним десятилетиям XVII века применение изощренной натуралистической техники к условным индикаторным фигурам придавало всей этой не-одежде вид нелепый и лживый.



I.48. Питер Лели. «Портрет дамы». Кембридж, Массачусетс, музей Фицуильяма

I.49. Годфри Неллер. «Леди Диана де Вер, графиня Сент-Олбанс». Лондон, Хэмптон Корт Палас

В противоположность этому, реальная модная одежда приобретала все более резкие и четкие контуры, а стилистика отделки вышла на новый, более абстрактный уровень. Развевающиеся плащи и волосы, широкие рукава и мягкие кружева, которые в первой половине века носились с широкими, несколько бесформенными торсами, уступили место жестким обшлагам, удлиненным, туго облегающим торсам, кружевам, легшим жесткими складками, и не менее жестко завитым волосам. И чем более строгой становилась эта мода по мере приближения столетия к концу, тем более экстравагантными делались воображаемые облачения ангелов и нимф. Художникам теперь не было нужды повиноваться законам портняжного ремесла, даже самым простейшим, вроде сочетаемости ризы с плащом; нужно было всего лишь отворить дверь, ведущую в богатейшее хранилище тропов, связанных с тканью, и далее сочетать и перемешивать любые тропы в пропорциях, необходимых для достижения конкретной цели. Как и в былые времена, когда тон задавали перевязи из жатой ткани и небрежно подхваченные шарфы, стали появляться фасоны, которые небольшими порциями впускали эту художественную свободу в реальную жизнь. Парадное платье становилось все более строгим, но эта строгость при-

несла с собой *déshabillé*, состоящее из свободных одежд, которые носить было принято в некотором творческом беспорядке, в несколько слоев, и которое одновременно стали надевать в домашней обстановке и на портретах. (Хорас Уолпол называл эту художественную моду «чем-то вроде фантастических ночных сорочек, заколотых одной-единственной булавкой».) Таким образом барочная экстравагантность итальянского расписного потолка могла, вне всякого сомнения, только усилить очарование какой-нибудь вполне земной английской графини (I.48, 49).

За пределами Италии другие живописные традиции вырабатывали свои «словари ткани», на самых разных языках, хотя большинство из этих словарей так или иначе восходило к одному источнику — античной скульптуре. Складки на полотнах французских классицистов, следующих примеру Пуссена, постепенно приобрели строгость, чистоту и некоторое прохладное чувство собственного достоинства, еще более усиленное яркими и чистыми цветами, в какой-то степени похожими на те, что через много поколений начали использовать авторы комиксов. Равняющаяся на классические образцы драпировка во французской живописи XVII века использовала мотивы, предполагающие, что ткань должна скорее ниспадать, нежели развеяться по ветру; но мотивы эти не менее риторичны, чем у итальянцев. Отныне на любом стилистическом языке весь этот живописный текстиль выполнял ту же самую функцию, которую в области поэтического творчества брали на себя литературные тропы. Итак, практика «чтения» картин предполагала как будто бессознательное усвоение тех фигур, что подобно инверсии или другим базовым элементам поэтического высказывания производили среди прочего то ощущение целого, которое и позволяет воспринимать тот или иной текст как произведение искусства. Самый факт существования подобного словаря провоцировал художника экспериментировать с ним; «читатель» же был в состоянии отзываться на их риторические послылы, не вдаваясь в разыскания в области исторической этимологии или их допустимости в повседневной прозаической речи, будь то на словах или в одежде.

К середине XVIII столетия стиль барокко обрел способность к самоиронии, в русле общей легкости и ироничности художественной манеры. Вся европейская живопись стала куда более свободной и отстраненной, пусть даже конкретные идиомы могли весьма радикально отличаться друг от друга. Взбитые как пух работы Буше и Фрагонара, мерцающие, с глубокими тенями на заднем плане площади Каналетто и Гуарди, суховатые пейзажи английских акварелистов объединяет между собой та разновидность уверенного технического мастерства, которая позволяет художнику вместо обязывающих ко многому *tours de force* ненавязчиво и сдержанно упражняться в остроумии и ловкости. Искусство XVIII века создало среду, общую как для художественных

репрезентаций «риторической» драпировки, так и для той ткани, из которой шили модную одежду. Светская элегантность, отраженная в искусстве модного портрета, была насквозь пронизана резонансом барочного художественного вкуса — того самого, что мы встречаем на фресках предшествующего столетия.

Драпировка, служившая когда-то художественным контрастом, оттеняющим выдвинутые на первый план парадно одетые фигуры, сделалась теперь куда более гибким и прагматически значимым элементом элегантного самого по себе платья и элегантного интерьера. Хальс и Ван Дейк писали состоятельных голландцев и англичан, с небрежно накинутыми на облаченное в строгий костюм тело плащами и шарфами. Теперь же европейское элегантное платье, одновременно с декоративным искусством, начало претерпевать поэтапные изменения: и формы, и сама материя становились все легче. Мужские костюмы и парики приобрели более четкие очертания и стали менее объемными, женское платье с небывалой прежде легкостью стало подчеркивать красоту движений — четко обозначенная талия, узкие рукава с высокими проймами и юбки, которые вздымались вокруг бедер, вместо того чтобы волочиться по полу. *Déshabillé* и *négligé*, создававшие впечатление полуодетого, застигнутого врасплох человеческого тела и привычные в квазимифологической портретной живописи (а также, может статься, и в неформальной домашней обстановке) XVII века — легли в основу отдельного модного тренда. Ко двору по-прежнему было принято одеваться со всем тщанием, в строгий костюм; однако непременной частью повседневной жизни сделались легкие, расширяющиеся книзу и простые по силуэту юбки, кружевные чепцы и манжеты — в сочетании со старательно приведенными в творческий беспорядок занавесками, наследующими артистической моде предшествующего столетия.

XVIII век стал свидетелем рождения домашнего интимного пространства как пространства изящного, непаханого поля для людей с хорошим эстетическим вкусом. В это же время было изобретено и представление о комфорте — при том что речь, вероятнее всего, следует вести не о действительном комфорте, но о создании видимости и общей атмосферы беззаботности, лишённой чрезмерных претензий, наслаждаться которой лучше всего за городом, в неформальной обстановке, каковую в Англии изящнее всего создавали Браун Кейпабилити (Браун Умелый) — в ландшафтной архитектуре и братья Адам — во всем, что касалось интерьеров. Комфорт этот был достаточно аскетичным и сильно отличался от рокайльных вариаций на тему французской чувственности и австрийской чувствительности. Однако в аристократической повседневности всех этих стран цветные и слегка шуршащие ткани стали использоваться не только для пошива одежды: тяжелыми присборенными каскадами они принялись свисать вдоль окон, их километрами перебрасывали через ширмы и располагали в нарочитом беспорядке вокруг и поверх зеркал на туалетных

столиках. Если судить по многочисленным интерьерам, запечатленным на тогдашних полотнах, ярды, ярды и ярды тафты, вьющиеся за спиной у какой-нибудь позирующей для художника маркизы, могли, к 1760 году, и в самом деле украшать уголок ее спальни, вместо того чтобы служить фоном у живописца в студии — или вовсе быть плодом его воображения. Этот несколько ярмарочный способ вешать занавески был запоздалой репликой барочной риторики тканей, переведенной с грандиозного языка искусства на рафинированный язык светской болтовни, откуда его можно было переложить, претворить обратно в искусство в виде рокайльной кондитерской выпечки.

А еще и платяную, и драпировочную ткань впервые начали гофрировать, вздувать и делать из нее оборки, превращая ее в отделочный материал — функция, которую прежде выполняли только кружева, газ, тесьма и ленты. К 1750 году общий взбитый в сахарную вату вид считался оправданным для ткани, из которой шили элегантную светскую одежду (что отразилось в жанровых сценах и в портретной живописи), а также и для той, что шла на одеяния для персонажей воображаемых мифологических сцен. Драпировка, которой обернуты фигуры на потолках, расписанных Джамбаттистой Тьеполо, сделаны из того же материала, который шел на костюмы для развлекающейся аристократии — покрой, конечно, несколько отличается, но ткань вполне узнаваема. По сути, резко натуралистическая трактовка тканей есть одно из самых приметных достоинств великолепных композиций Тьеполо. Рафинированная эротичность французской живописи, с такой наглядностью представленная у Буше, Фрагонара и других художников, делается только острее от того, что обладает роскошной системой взаимных отсылок: так, к примеру, обнаженная Венера купается в волнах той же самой ткани, при помощи которой декорирован будуар вполне реальной дамы и из которой пошито ее утреннее платье — причем и изображена эта ткань тем же самым образом. И в пределе киферейская обнаженность современной женщины сливается в воображении зрителя с мифологическим контекстом через тот предметный ряд, который она, судя по всему, делит на двоих с богиней, так что она и собственной персоной того и гляди явится нам, смертным, из пены взбитой художником тафты (I.50, 51; см. также II.31). Материя художественная и материя реальная сошлись друг с другом так близко, как не сходились с самого начала эпохи Возрождения.

Впрочем, и от эпохи барокко кое-что осталось нетронутым. Целые рулоны воображаемой ткани, задействованной в качестве аксессуаров для украшения одежды или интерьеров, продолжали согласно сложившейся традиции загромождать парадные портреты и аллегорические росписи на потолках; только теперь ткань стала на вид куда легковеснее и, соответственно, ее поведение сделалось еще менее предсказуемым. Манера исполнения ткани в искусстве



1.50. Франсуа Буше. «Туалет Венеры». Стокгольм, Национальный музей

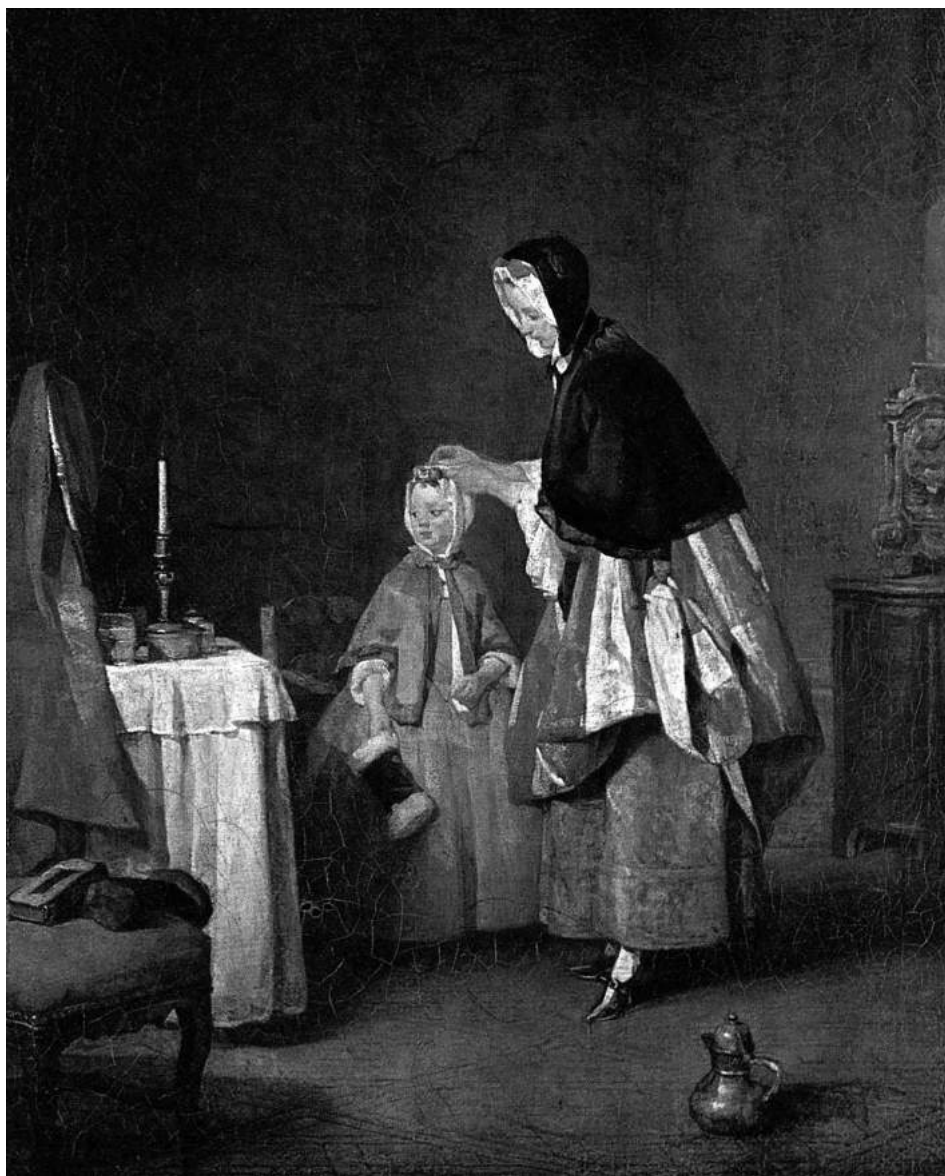
1.51. Франсуа Буше. «Мадам Буше». Нью-Йорк, коллекция Фрика



XVIII века была скорее вопросом индивидуального выбора того или иного художника, нежели устойчивой особенностью, свойственной конкретной географической области. Как в английском, так и во французском искусстве мы встречаемся и с уверенной трактовкой бархата и атласа, свойственной ранней венецианской и фламандской живописи, равно как и с сухими, недифференцированными поверхностями, характерными для флорентийских мастеров. Шарден мог писать шерстяную и льняную ткань совсем как Рембрандт и, подобно ему, использовать ее для того, чтобы превратить простых людей в вечные образы с помощью умелого использования грубой фактуры и простейших тусклых тонов окраса. Но даже у Шардена на стоящем на туалетном столике зеркале будет небрежно наброшена драпировка (I.52).

Великие альтернативные художественные стили, возникшие в XVIII веке в качестве резкой оппозиции как экстравагантным, так и мягким вариантам рокайльной утонченности, по сути оставались при этом классицистическими. Но на этот раз, с опорой на данные археологов и в полном согласии как с политической идеологией, так и с моральными императивами эпохи, новая попытка возродить античную эстетику приобрела характер всеобщий и собирательный — в отличие от времен Пуссена, когда античность оставалась уделом интеллектуалов. Древнюю Грецию и Рим стали вовсю растаскивать на идеи и образы. В Англии специалисты по дизайну интерьеров принялись использовать в лепных украшениях простейшие классические формы, отвечавшие их аскетическим протестантским представлениям об изяществе, — в то же самое время, когда австрийские архитекторы и дизайнеры, сплошь католики, по-прежнему украшали дворцы и церкви золоченым взбитым кремом и нанимали итальянцев для росписи потолков.

Во имя таких антиклерикальных доблестей, как разум, научное знание, здравый смысл и принцип равенства, античный мир исследовался, а отдельные его черты имитировались куда более осознанно, чем в какие-либо предшествующие эпохи. В образовании явились новые идеалы, связанные с введением произведений искусства как педагогического средства передачи нравственных ценностей. Страстные проповедники новых истин, Винкельман в Германии, Рейнольдс в Англии и Дидро во Франции, все как один были приверженцами представлений о том, что искусство должно учить и облагораживать — или во всяком случае стремиться к этому. В таком эстетическом климате любое искусство, открыто заявляющее о том, что стремится всего лишь развлекать публику, неизбежно выглядело предосудительным — не исключая и признанных шедевров прошлого, относящихся прежде всего к фламандской и венецианской школам; и в то же время само классическое искусство рассматривалось как квинтэссенция «благородной» античной культуры. Мысль о том, что какие-то конкретные формы античного искусства могли преследовать



1.52. Ж.-Б.С. Шарден. «Утренний туалет». Стокгольм, Национальный музей

совершенно иные, фривольные или даже откровенно перверсивные цели, судя по всему, даже не приходила в голову идеалистически настроенным и яростно убежденным в своей правоте эстетикам XVIII века.

Возможности, открывшиеся перед художником в одежде греческих и римских статуй, лишенной текстуры и при этом покрытой тончайшими складками, подобно откровению снизошли на почву эстетического восприятия,

удобренную привычкой многих поколений к веющим по ветру газовым шарфам и взбитому в пену мрамору. Сквозь естественное, подчиняющееся закону всемирного тяготения поведение ткани на человеческом теле, сквозь ее «лепку», вновь стало брезжить некое подобие вечной истины, не оскверненной ни примесью излишних драматических эффектов, ни прозой актуального факта. «Драпировка» к этому времени уже успела стать институцией чистого искусства, строго отделенной от одежды стараниями Рейнольдса и других проповедников классицистической эстетики, преданных Всеобщему — которое способно приблизиться к идеалу или по крайней мере предпринять такую попытку — в противоположность Частному. Даже и применительно к портретной живописи Рейнольдс отстаивал преимущества обобщенной драпировки перед современным модным платьем; в особенности это касалось скульптуры, о которой он писал: «Работа по камню есть дело весьма серьезное, а посему вряд ли стоит задействовать столь долговечный материал для того, чтобы передать потомкам особенности моды, век которой редко бывает дольше года». К счастью для любителей искусства, почти никто из скульпторов ни более ранних, ни более поздних времен с ним согласен не был: было бы весьма печально, если бы мы лишились мраморного кружевного галстука Людовика XIV или огромных мраморных туфель Линкольна.

Рейнольдс считал, что мода принижает достоинство, а достоинство было одной из коренных характеристик того Великого стиля, который был изобретен классицистами как самый возвышенный среди всевозможных способов художественного выражения. Все, от чего исходил сколько-нибудь заметный запах современной действительности, было недостойно идеализированного изображения в стиле древних, который, как с некоторого времени стало принято считать, мгновенно перенесся через столетия и попал в надежные руки Рафаэля, Микеланджело, Карраччи и Гвидо Рени. Репрезентация обыденного опыта, а также любое сколь-либо близкое к натуре изображение плоти или ткани в этом свете представлялись чем-то изредка допустимым, но низменным по сути (прощайте, ван Эйк и Вермеер); считалось, что барочная драма в духе Караваджо или Бернини портит нравы, как и — едва ли не в той же степени — сочные цвета венецианцев (бедняга Тициан!). Мощные идеалистические аккорды, свойственные каждому из этих стилей, попросту лишались смысла при свеженайденном взгляде на истинное предназначение искусства: насаждать добродетель и предначертывать в чистом выражении идеалы, которым люди будут следовать в практической жизни.

Драпировка, с ее очень податливой пластичностью, блестяще подходила для достижения этой возвышенной цели — не хуже, чем для риторического убеждения или для игривых забав. Однако на сей раз куда более серьезная идеологическая поддержка выдалась ей, а не идеальным представлениям

о том, какой должна быть ткань, в искусстве предшествующих ориентированных на классику эпох. И Винкельману, и Рейнольдсу было угодно считать, что древние с их привычкой драпировать человеческое тело не были подвержены изменчивым веяниям моды — взгляд довольно странный, однако имеющий достаточно веское основание в очевидном контрасте между свободной манерой ношения простых прямоугольников из шерстяной ткани и меняющимися ежесезонно сложносочиненными формами одежды XVIII века. Вид «благородной» наготы, оттененный «благородной» драпировкой, был несовместим с какой бы то ни было духовной бедностью или низостью и, по крайней мере во Франции, должен был способствовать воспитанию республиканских взглядов. В современной Америке нас приучают к мысли о том, что люди, одетые в костюмы XVIII века, непременно являлись носителями высоких идеалов свободы и равенства. В революционной Франции, однако, доходящие до колен панталоны определенно должны были ассоциироваться с тиранией; а новосозданная Республика чтит римского героя по имени Брут, облаченного в тогу и именно в этом виде запечатленного художником Революции Жаком-Луи Давидом.



1.53. Круг Жака-Луи Давида.
«Портрет молодой женщины
в белом». Вашингтон,
Национальная галерея
изобразительного искусства

В соответствии с этим и ветреная мода принялась копировать героическую Античность, по видимости ничего общего не имеющую с модой, и мраморно-белые плотно облегающие платья, напоминающие греческую драпировку, становились все более и более популярными среди светских дам по всей тогдашней Европе (I.53). Важно отметить, что у мужчин в реальности ни консульских тог, ни обнаженных торсов, которые соответствовали бы такого рода изыскам женской моды, не встречалось, разве что в живописи и скульптуре. Мужчинам по-прежнему шили тщательно скроенное платье, вскоре претерпевшее собственную весьма знаменательную революцию, связанную с повсеместным переходом на длинные брюки; но даже и в брюках общий силуэт Аполлона Бельведерского считался вполне подходящим для того, чтобы выразить представление о высоких джентльменских ценностях, — судя по количеству мужчин, которые предпочли, чтобы портретист запечатлел их именно в этой позе, одетыми в шинели и куртки на пуговицах и с узкими рукавами, однако же на самый изящный (и, вне всякого сомнения, «благородный») манер перенесшими вес тела на одну ногу, слегка согнув другую, отставленную назад, в колене, и глядя вдаль поверх вытянутой перед собой руки.

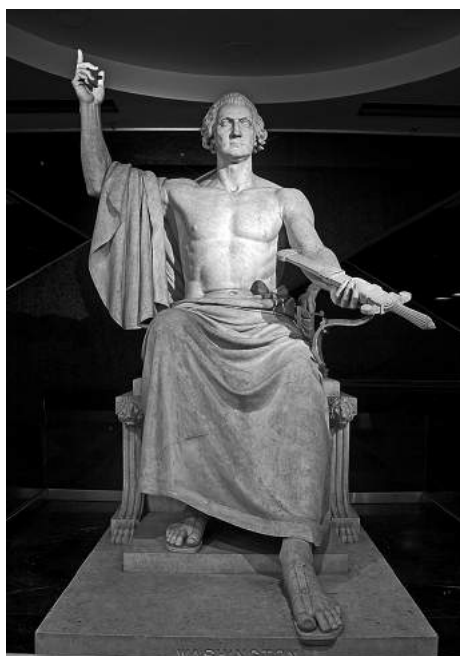
В полном соответствии с представлениями Рейнольдса о том, что нужно, чтобы выглядеть достойно, были изваяны статуи Джорджа Вашингтона и Наполеона, скорее полуобнаженных и драпированных, нежели облаченных в современную одежду. В результате получилось нечто вроде вариаций на тему «Государственный Деятель Поднимается из Ванны» — в особенности это касается статуи Вашингтона работы Горацио Гриноу: странным образом на генерале остались парик, тога, сандалии и больше ничего (I.54). Впрочем, довольно о понятии достойного. Удалось же Давиду в знаменитом портрете мертвого Марата избежать очевидных нелепостей и возвыситься до истинного благородства, обессмертив совершенно реальный и современный ему способ приема ванны — Фортуна, конечно, улыбнулась художнику, заставив его героя умереть именно в ней. В мощном по воздействию образе обнаженного мужчины, льняного полотнища, крови, предсмертной позы смешались непосредственная передача момента и высокая степень обобщения, оставив далеко позади нарядные костюмные драмы полотен вроде «Смерти Германика» и других в этом же роде, созданных в тот же период (I.55; см. также II.36).

На рубеже XVIII и XIX веков возникающий прежде всего в декоре интерьеров стиль ампир способствовал замешанному на идеологии возвеличиванию классики. Он стал использовать вполне реальную драпировку, имитирующую запечатленные на картинах и статуях благородные каскады складок. Реалистичность драпировки автоматически привела к некоторому пересмотру представлений о фактуре ткани и о ее поведении на полотне; стали невозможны прежние фантастические вольности в обращении живописцев с изображаемой

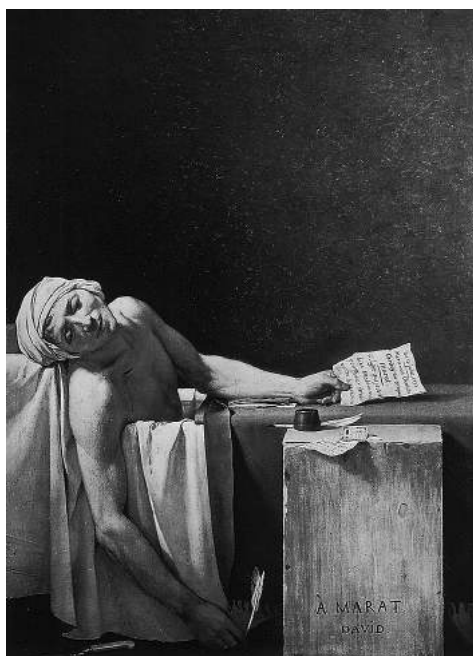
тканью. На картинах реальные занавеси и реальные предметы туалета теперь передаются с такой точностью, что их не отличишь от настоящих, и даже копирование тканей с античных образцов стало дотошным как никогда. В начале XVIII века, пожалуй, еще можно было верить в то, что волнообразный отрез мерцающей в полутьме тафты, неровной диагональю наброшенный на зеркало, а затем растекшийся по дивану, будет вести себя точно так же и за пределами живописного полотна; к 1800 году сдержанно-благородная драпировка, натянутая меж двух колонн, могла висеть между ними сколь угодно долго и выглядеть при этом точь-в-точь как задник на картине Давида «Брут», который в свою очередь пытался в деталях воспроизвести комнату в римском доме, в сугубо практических целях разделенную подхваченным через равные промежутки полотнищем (I.56). Риторика никуда не делась из классицистских концепций искусства — но в предчувствии скорого романтического переворота она была вновь выстроена на новых основаниях.

Изобретенные в XVIII столетии обои позволили довольствоваться бумагой для эффектного декорирования сцен, а ткани сберечь для других целей, и прежде всего — в первый раз в истории, на что нельзя не обратить внимания, — для тщательной драпировки окон. Как мы уже видели, оконные шторы никогда еще не были частью убранства богатого дома. Если они и встречались

I.54. Горацио Гриноу. «Джордж Вашингтон». Вашингтон, Смитсоновский институт



I.55. Жак-Луи Давид. «Смерть Марата». Брюссель, Музей изящных искусств





I.56. Жак-Луи Давид. «Брут». Париж, Лувр

время от времени, то лишь в качестве функционального продолжения настенных занавесей, и их драпировочно-декоративные возможности не были известны в полной мере до тех пор, пока классицистические вкусы не подняли на щит красоту фестонной подвески. Речь о той плавной кривой, которую образует веревка или цепь (или драпировка), закрепленная в двух точках и мягко провисающая под собственной тяжестью. Повторы этой кривой, воплощенные в складчатой ткани, стали одним из основных декоративных мотивов начала XIX века, явным образом скопированным с драпировочных перегородок и прикроватных альковов античных времен.

Древних совершенно очевидным образом куда больше беспокоили функциональные, нежели декоративные аспекты подобной подвески, — поскольку они изображали ее крайне редко; однако рвение классицистов привело к тому, что занавеси начали появляться везде, где только можно, закрывая стены или вытягивая вдоль оконных и дверных проемов ритмично повторяющиеся и сопряженные в различных сочетаниях цепочки изящных симметричных парабол и складок, подвешенных на горизонтально закрепленных металлических пиках. Уложенные в одну линию «цепочкой» полотнища, как правило, перемежались несколькими симметрично расположенными вертикальными складками

в точках крепления или же более широкими кусками ткани, которые создавали систему вертикальных складок либо за основным полотнищем, либо по бокам от него, либо то и другое сразу. Белая драпировка, официально признанная универсальным античным платьем, стала использоваться для облачения как помещений, так и человеческих фигур, но в особенности — для оформления окон. На ранних стадиях установившейся моды на классический декор она могла висеть у окон безо всякого дополнительного оформления, вуалируя рамы и стеклянные панели так же легко, как когда-то вуалировала формы мраморных нимф.

Неоклассический вкус в бюргерской Германии, которому вскоре предстояло переplавиться в сентиментальный бидермайер, судя по всему, был определенно без ума от эффекта, производимого легким и прозрачным белым газом, который безыскусно, порой асимметрично и едва ли не кургузо висел у окна в интерьере, в остальном отмеченном строгостью и суровостью, точно не злоупотреблявшем коврами. Прелестные жанровые сцены Керстинга, как правило, включающие одинокую фигуру, погруженную в чтение или занятую вышивкой у окна, значительной частью своего очарования обязаны именно этой тонкой декоративной детали, которая, в свою очередь, выразила вполне устоявшуюся сдержанную тягу к чистому и лишенному функциональной на-



I.57. Адольф Менцель.
«Комната, выходящая на балкон».
Берлин, Национальная галерея

грузки украшению, не несущему в себе чрезмерных демонстративных и драматических эффектов. Конечно, белый газ, которым занавешено окно, может претендовать и на выполнение некоторых полезных функций — после того как эстетическую сторону вопроса можно считать выясненной. Подобно матированному стеклу или театральным ширмам, газовая занавеска отражает свет, падающий на нее с одной стороны, и скрывает то, что пребывает с другой стороны от нее, до тех пор пока с этой, другой стороны, царит хотя бы относительная темнота, причем независимо от толщины самой ткани. Таким образом, занавеска оказывается эффективной, если днем нужно занавесить окно и скрыть от посторонних глаз происходящее в помещении, пропуская при этом в комнату достаточное количество приятным образом рассеянного света. (А если повесить ее не с внутренней, а с наружной стороны раскрытого окна, то она еще и не позволит влетать в комнату насекомым из сада.) Современным европейским окнам, с их створками, открывающимися внутрь, до сих пор приходится мириться с этим традиционным полупрозрачным экраном, в котором, если вовремя не откинуть его в сторону, непременно запутаются створки открытого окна.

На сотнях полотен, написанных в XIX веке, мы видим белую оконную драпировку непринужденно откинутой в сторону ради того, чтобы можно было распахнуть окно; однако в ничуть не меньшем числе картин мы встречаем ее закрепленной в нескольких неподвижных точках над оконной рамой: без какой бы то ни было прагматической цели, если не считать таковой удержание зрительского взгляда. Одно из полотен, «Комната, выходящая на балкон» (1845), Адольфа Менцеля обозначает и возвеличивает ту волшебную роль, которую газовая занавеска может играть в артистической диалектике наружного и внутреннего пространств (I.57). Занавеска у Менцеля откинута внутрь комнаты створками распахнутого французского окна*, так что углы упираются в нее, создавая видимое натяжение ткани. К тому же она слегка наклонена внутрь помещения, создавая тихое и почти физическое ощущение легкого дуновения ветра — и того, что ее откидывает внутрь мощный поток льющегося из окна солнечного света. Этот свет размывает очертания предметов, точно так же как занавеска размывает очертания окна, создавая вокруг резко очерченных предметов из стекла и дерева некий переливчатый нимб — и сокровенному, едва заметному сквознячку начинает отвечать сокровенное, запертое внутри комнаты солнце.

Ко второй половине века белые занавески сделались чем-то вроде элегантного складчатого нижнего белья для массивных подвесных занавесей, которые всё настойчивее закрывали окна по мере того, как господствующие вкусы сделались сперва романтическими, после сентиментальными и наконец прямо

* Тип балконной двери. (Прим. ред.)

ханжескими. Образ оконного проема, полностью закутанного массивными плотными шторами, между которыми оставлен только небольшой промежуток, в котором виднеются тонкие белые складки, способные скрыть прозрачность стекол, есть наследие середины XIX столетия, которое до сей поры остается *de rigueur** всегда, когда домашний уют выставляется напоказ.

В прямом смысле слова скрыв таким образом ту основную функцию, которую должны выполнять окна, викторианцы получили гостинные, разряженные столь же вычурно, как их задрапированные и зашторенные с головы до пят жены и дочери. Хочешь привлечь к чему-то внимание, спрячь это со всем усердием — и в социальной, и в сексуальной области эта максима давно уже в каталоге прописных истин. Европейцы середины XIX века добавили к сокрытию соблазна еще и демонстративное потребление, в качестве средства задействовав тяжелую драпировку и создав в конечном счете стиль оформления интерьеров (с женщинами в качестве неперменной части гарнитура), который представлял собой двойной триумф ханжества и показной роскоши.

Романтическое движение обожало занавески. Тяжелые шторы, скрывающие лицо вуали, черные портьеры в купе с полупрозрачными покровами, нарядами из паутинно-тонкого шелка, облегающими тело платьями и прочая... — обжились в романтической литературе в качестве неотъемлемых атрибутов тайны, страсти, чужеродности, а также всего легендарного, болезненного или эротического. Такое внимание к ткани со стороны литературы неизбежно отражалось в изобразительном искусстве, которое в эпоху романтизма сделалось крайне литературным, поставив в центр иллюстративные и повествовательные принципы. Художники раннего романтизма, которым приходилось бороться против холодного и строгого классицизма, — такие, как Фюзели и Блейк в Англии и Гойя в Испании — постоянно впадали в визионерские крайности. Для этих бунтарей драпировка могла представлять собой — как когда-то для Грюневальда и Эль Греко — средство высвобождения безудержных духовных сил. Более поздние и более академически настроенные живописцы романтической школы стали обращаться к истории живописи, в которой видели нечто вроде визуализированного пересказа литературы, и производить на свет усерднейшим образом сработанные изделия, в которых каждое появление драпировки было в буквальном смысле слова припечатано ссылкой на конкретный античный, средневековый или ренессансный источник — или же на Рафаэля, Гвидо или Ван Дейка. Неудивительно, что Бодлеру, сытому по горло тем, что любое изображение непременно отсылает к чему-то еще, столь настоятельно потребовалось эстетическое утверждение прав визуализации мимолетного впечатления и что он пылко поднимал на щит карикатуриста и модного художника.

* Необходимым требованием (фр.). (Прим. ред.)

В раннеромантический период обосновавшиеся в Риме немецкие художники, именовавшие себя Назарейми, сознательно и благоговейно брали за образец итальянское Возрождение и писали свои перуджинообразные фигуры (а также портреты друг друга) одетыми в точные копии ренессансных костюмов. По этим костюмам заметна чисто нордическая тщательная проработка каждой складки, которую не смогла искоренить даже беззаветная преданность Италии; драпировку они все как один изображают на манер Высокого Возрождения плотной и монументальной: колено, округло просвечивающееся сквозь многочисленные слои, складки, лежащиеся тяжело и благопристойно, причем каждая складка выписана со строгим северным уважением к свойствам самой ткани (I.58). С другой стороны, прерафаэлиты, явившиеся в Англии на два поколения позже, решительно отказались от чванливого и самодовольного облика персонажей, столь ценимого в живописи Гвидо и Рафаэля чванливыми и самодовольными англичанами, и по-новому взглянули на сухопарые и аскетически одетые фигуры Средневековья.

Нравственный пыл, внушаемый в сотнях эссе и лекций Рескина, не позволил прерафаэлитам ограничить свою ностальгическую манеру письма исключительно литературными сюжетами, как привыкли делать академисты. Природные явления и современные сюжеты, если их пронизать символикой и дидактикой, можно было представить так, как если бы они были средневековыми — и наоборот; четко выписанные одежды Гвиневеры или Беатриче прорабатывались точно так же, как усложненные складки в платье современной дамы. Визуальные несовпадения двух этих временных пластов привели к тому, что художники сами начали разрабатывать абсолютно фантастические платья, а дамы из прерафаэлитского круга стали их носить. Чтобы лучше соответствовать безвольным, но кристально-ясным женским образам Россетти и Берн-Джонса, Элизабет Сиддал и Джейн Моррис отказались от кринолинов и корсетов в пользу длинных широких платьев из мягкого, плотно облегающего фигуру материала, который по определению должен был растекаться множественностью складок и тем самым напоминать картины.

Забавно, что именно в живописной драпировке прерафаэлитов можно впервые отследить тенденцию к измышлению невозможных в действительности складок как желание отступить от обязательного в ту пору требования детальной передачи особенностей ткани — по поводу чего станут горько сокрушаться критики рубежа веков. Никогда еще драпированные одежды не получали столь отчетливой идеологической поддержки, а сами по себе представления о драпировке никогда не были столь литературными, как в период этой поздней, перезрелой и академической вариации темы романтизма. Книжное и умозрительное обоснование драпировки позволило художникам не затруднять себя копированием реальных образцов ткани — или уже



1.58. Юлиус Шнорр фон Карольсфельд. «Бегство в Египет»

написанных художниками предшествующих поколений; достаточно было иметь правильные идеи и чтить ее престиж. Дамы и ангелы у Берн-Джонса носят одежды, которые способны обвисать и трепетать на ветру столь же целомудренно, как у какого-нибудь флорентийского святого; но слишком часто они разбегаются невозможными, непредставимыми складками и могут вбирать в себя какие-то непонятные дополнительные элементы, никак не совместимые с покроем платья (1.59).

Привычка эта особенно пагубна в силу того, что сам этот стиль живописи восходит к педантично выстроенным композициям раннего Возрождения, в которых сущностно значимые факты никогда не приносились в жертву общему замыслу даже при общем высоком уровне стилизации. Эти слепленные



I.59. Эдвард Берн-Джонс. «Любовь и пилигрим». Лондон, галерея Тейт

кое-как прерафаэлитские драпировки — далеко не все художники бывали способны на такое, и Берн-Джонс в этом ряду самый худший — не были результатом серьезных творческих экспериментов по исследованию свойств ткани, как в работах Микеланджело и Бернини; не были они похожи и на тщательно продуманные абстракции на тему ткани, созданные такими ренессансными мастерами, как Боттичелли или Мантенья, хотя именно на них и пытались походить. Более всего эта драпировка напоминает литературную аллюзию без предварительного уточнения источника: такая аллюзия впечатляет недостаточно квалифицированную аудиторию, даже если художник плохо помнит оригинал.

Еще одна интересная тема, косвенно связанная с нашей основной, — феномен прерафаэлитских волос. В большей степени, чем в какую-либо предшествующую эпоху, женские волосы приобрели в XIX веке ту же литературно и романтически окрашенную значимость, что и драпировка — но только с абсолютно неотъемлемыми эротическими обертонами и высокой степенью соотнесения с реальной жизнью. В атмосфере тотального ханжества густые и длинные женские волосы могли, не нарушая приличий, передавать недвусмысленное сексуальное сообщение не хуже, чем тугой и резко очерчивающий фигуру корсет под наглухо застегнутым корсажем. Но и по ту сторону социальных смыслов, производимых тяжелыми оконными портьерами и затаенной соблазнительностью распущенных женских волос, скрывалось эстетическое томление, выраженное, например, романтическими «черными шторами» в «Маске красной смерти» Эдгара По или невероятных размеров дамскими шиньонами, написанными Россетти. Во Франции 1850-х годов великий реалист Курбе, с обычным для него презрением отказавшийся от любых условностей драпировки в пользу измятой и слегка засаленной одежды, тем не менее



I.60. Гюстав Курбе. «Прекрасная ирландка»
(«Портрет Джо»).

Нью-Йорк, Метрополитен-музей

I.61. Сандро Боттичелли. «Рождение Венеры».

Флоренция, галерея Уффици



снабдил целую галерею своих крепко сбитых, весьма фривольных дам, одетых или обнаженных, совсем не по-реалистически плотными, романтическими, старательно приведенными в эротически значимый беспорядок копнами волос (I.60; см. также III.10). В изобразительном искусстве не только XIX века, но и прежних эпох подобные волосы воспринимались скорее как особая версия драпировки, чем как физическая часть человеческого тела.

Волосы Венеры Боттичелли, змееподобным шарфом обвивающие ее тело, выглядят столь убедительно отчасти именно потому, что совсем почти не похожи на волосы. Их неестественное обилие, а также откровенная искусственность фактуры заставляют воспринимать их как сознательную подделку под ткань (I.61). Хотя искусственные волосы в эпоху Возрождения носили довольно часто, а иногда действительно делали их из шелка (см. III.32), большинство художников отводили им вполне скромное место, ставя в подчиненное положение по отношению к костюму или человеческому телу, так что сам искусственный их характер не бросался в глаза или существенно трансформировался. В целом художники, жившие до XIX века, обходились с длинными и распущенными женскими волосами достаточно осторожно даже в зените барочной экстравагантности. Изысканные мелко-волнистые волосы какой-нибудь ранней фламандской Богородицы и даже роскошные шевелюры знаменитых красавиц Тициана никогда не разрушали физическую норму густоты волос, их фактуры и физических свойств — по большому счету, мужские бороды потому зачастую оказывались куда более выразительными, чем женские волосы. Выделяющаяся время от времени на этом фоне Магдалина всегда была исключением, поскольку длина и густота ее волос обоснованы сюжетом Писания, и таким образом волосы представляют собой устойчивый атрибут, позволяющий отождествить Магдалину.

Прерафаэлитские волосы, так же как прерафаэлитские тела и лица, стали одним из тех воистину оригинальных образов, которые были изобретены искусством XIX века. Эта плотная, вызывающе плотская масса утяжеляет голову и затеняет лицо — как и полагалось волосам в многочисленных и вдохновенных описаниях разного рода романтических литературных источников. Строки, подобные стихам Суинберна, «И косы твои ему очи затмят, / Госпожа наша Боль»*, и многие другие в том же духе приравнивают эмоцию и «откровенное» (хотя еще не вполне эротическое) использование драпировки в искусстве. В романтической художественной практике волосы выказывают — в рамках своей собственной стилистической палитры — ряд тех же неестественных, делающих их похожими на драпировку свойств, которыми отмечены волосы на картинах Боттичелли: такие волосы живут своей собственной, порой достаточно экстравагантной жизнью, отдельной от лица и головы, похожие на тяжелый и темный

* Из поэмы Суинберна «Долорес». (Прим. пер.). Перевод мой. — В.М.

тюрбан в тех случаях, когда они подобраны и уложены, и на некую отстегивающую часть одежды — когда распушены. Сходство с париком не только не затушевывается, а напротив, едва ли не выставляется напоказ. Позже художники с откровенно декоративистскими предпочтениями, вроде Климта или Бердслея, нашли свои собственные методы использования этих «отстегивающихся» шевелюр, которые ни в коем случае не следует смешивать с традиционными для европейской живописи человеческими волосами, совершенно естественными на вид, которые на протяжении всей истории изобразительных искусств разлетаются поверх одежд и тел потоком свободным, но подчиненным строгой художественной логике.

Моральное чувство, как должна вести себя ткань на картинах и статуях, насколько она должна воспроизводить свойства реальных тканей, варьируется в зависимости от господствующих представлений о «естественном» и «идеальном». Суждения критиков былых времен об этом предмете отличаются удивительной на наш сегодняшний вкус горячностью. Откровенное неприятие, доходящее до отвращения, которое выказывает Джон Рескин, когда пишет в 1878 году о виденных им в Венеции резных ангелах, служит отличным примером подобного избирательного восприятия:

Если повнимательнее приглядеться к одежде этих четырех ангелов, вы сможете отныне и во веки веков составить себе полное представление о том, что такое плохая драпировка. Это драпировка невероятно, исключительно плохая; и никакое человеческое изобретение сделать ее еще хуже уже не способно. Обычное плохо скроенное, дурно сидящее на человеке платье вы можете наблюдать каждый день; здесь, однако, вы сталкиваетесь с достаточной степенью мастерства, для того чтобы зрелище превратилось в поистине отталкивающее. Вялый трепет, морщинистые выпуклости, и все это замешано на кичливом и самодовольном отсутствии какой бы то ни было упорядоченности, — единственное действие, на которое способна эта ткань, — это вздуться и отлетать в сторону; единственное доступное ей состояние покоя — это способность опадать безвольно; и каждая несчастная складка преисполнена решимости ни в коем случае не упасть, если только есть такая возможность, согласно хотя какой-нибудь естественной логике, — всякая вздутость норовит тут же перерасти в следующую, как один кусок теста, соединенный с другим, — оставаясь при этом, не больше и не меньше, тотально неспособными к какой бы то ни было гармонии, к тому, чтобы последовать одна за другой или дать одна другой дорогу; и вся эта ткань напрочь лишена каких бы то ни было понятий о красоте или практическом предназначении. Сие есть ткань, лишенная толщины, лишенная тонкости, лишенная тепла, лишенная прохлады, ли-

шенная блеска, лишенная фактуры; не шелк — не лен — не шерсть — но нечто межумочное, способное только извиваться, собираться морщинистыми пучками, забиваться между ног, и больше ничего. Худшей драпировки, чем эта, вы не смогли бы увидеть и во веки веков.

Совершенно очевидно, что Рескин решительно, чуть ли не в пуританском духе, выступает против тех произведений искусства, которые самозабвенно передают зрителю удовольствие от изучения ткани самой по себе, независимо от того, трепещет она на ветру или обвисает, — особенно в тех случаях, когда из нее пытаются изваять таких вот гиперболизированных ангелов, полностью охватить взглядом которых он не в состоянии. Саму возможность сотворить из материи такого рода ангелов он не просто отвергает, но бескомпромиссно осуждает. Все это весьма показательно и характерно для «чувствительной» души середины XIX века, только недавно приучившейся восхищаться сдержанными, целомудренно закругленными линиями драпировки раннего Возрождения.

Английская публика, образованием которой был столь страстно озабочен Рескин, издавна привыкла уважать вполне академическое требование «реалистической передачи», которому как раз драпировка подчиняется с легкостью. Все, что для этого нужно, — хорошая наблюдательность, тщательная прорисовка деталей и полное отсутствие излишеств воображения. Такой идеал, впрочем, понемногу стал уступать дорогу (не без участия усердного Рескина) новому прерафаэлитскому духу, отвергавшему перечисленные ценности ради более строгого реализма с изображением того, что Рескин восторженно назвал «простым отражением естественных вещей», идеалом чего становится творчество Джотто и Фра Анджелико.

Рескин особо оговаривает, что драпировку следует изображать с оглядкой на достоверность («Сама по себе она ничего не стоит, и все же она значима»), с тем чтобы избежать слишком вычурного и сбивающего зрителя с толку расположения складок, к которому порой бывали склонны даже некоторые из прерафаэлитов; однако после наблюдений за тем, как «на самом деле» ведет себя ткань, художник должен сделать следующий шаг, в одном-единственном верном направлении, в котором следует ее идеализировать. Никакое из свойств самой материи не должно отвлекать внимания от темы. Позитивная значимость любой материи, изображенной на картине, должна быть сведена к передаче движения фигур либо к созданию ощущения тяжести и неизменно оставаться подчиненной общей величественной экспрессии. Представления Рескина о том, как должно выглядеть «естественное» поведение ткани, насквозь пропитаны этой специфической формой идеализации, которая мешает ему разглядеть и ничуть не менее «естественные» качества, проявляемые другими видами драпировки, написанной на полотне, и аутентичность других

способов передавать с ее помощью необходимую экспрессию. Он, к примеру, весьма суров к элегантным, похожим на каннелюры морской раковины, веющим по ветру складкам Боттичелли, и пуще того — по отношению к школам более поздним, в коих он прозревает ту же «низменную» природу, которая так раздражает его в современной ему академической живописи: «Драпировка, которую ценят исключительно ради ее собственных достоинств, драпировка, предоставленная сама себе, — как у Карло Дольчи или у Карраччи — неизменно являет нам низкое зрелище».

Вот и все, что он имеет сказать о нравственных посылах, выразившихся всеми художниками барокко посредством ткани — равно как и художниками немецкого и фламандского Возрождения. Рескин восхищается средневековым мастерством использования драпировки, потому что когда она передавала «покой суровый и праведный. Ветер не имел власти над этой одеждой, так же как страсти — над этой душой». Однако когда потусторонний ветер все-таки начинает заявлять о свои правах на одежду, с эстетическими целями, которые не сводятся к передаче движения или гравитации, Рескин гневно его отвергает. Божественное вдохновение, которое возносит ввысь мраморную драпировку барочных статуй, проходит мимо чувствительной души, настроенной исключительно на противоположный регистр духовности, основанный на неподвижности и простоте. Фламандские и немецкие художники эпохи поздней готики показали, как ткань, в которую облачена фигура, сама по себе в состоянии наделять ее мистической силой — например, в тех случаях, когда художник заставляет ее развеваться и закручиваться безо всякой видимой физической причины. На некоторых полотнах, написанных в ту эпоху, мы встречаем совершенно мирские фигуры донаторов, одежда на которых свисает и лежит складками, рядом с фигурами ангелов и святых, чьи одеяния реют, взвихренные порывами неведомой потусторонней силы, причем зачастую в противоположных направлениях. Как создатели, так и владельцы подобного рода картин совершенно очевидным образом считали вполне нормальным то обстоятельство, что божественная драпировка парит в воздухе, тогда как земные одеяния, сколь угодно пышные, подчиняются привычному закону тяготения (см. I.14).

Недоверие Рескина к излишним количествам ткани и к ее слишком независимому поведению вполне согласуется со знаменитым высказыванием сэра Джошуа Рейнольдса в «Четвертой беседе об искусстве» (1771), где он утверждает, что художник, берущийся за исторические темы, не должен обременять себя «вниманием к пустячным различиям в тканях. Перебирание многочисленных сортов оной есть знак дурного стиля. У доброго живописца нет одеяний ни шерстяных, ни льняных, ни шелковых, атласных ли, бархатных — все есть драпировка, и больше ровным счетом ничего». Неоклассический взгляд Рейнольдса отрицает любое изображение ткани, в котором отсутствует ясность и обобщен-

ная фактура античной драпировки, каковая, вне всякого сомнения, наилучшим образом могла быть передана исключительно в мраморе. Нарочито пышное, ориентированное на внешние эффекты изображение драпировки, с точки зрения Рейнольдса, не аморально, но несовместимо с «Большим стилем», с этим мраморным двигателем любого по-настоящему серьезного сюжета. Художнику не следует поддаваться порыву, который побуждает его передавать уникальную фактуру ткани или игру света на ее поверхности, — хотя находящиеся у него в руках технические возможности вполне это позволяют и тем вводят его во искушение. Именно в этом направлении и развивается «низкий стиль», годный, судя по всему, разве что для вещей вульгарных и преходящих, вроде карикатур и, естественно, жанровых сцен в приятной, но излишне фривольной голландской манере. Даже цвет надлежит принести в жертву классическому идеалу, и никакой неподобающий всплеск пигмента не должен мешать формальному совершенству, когда речь идет о серьезных темах или о серьезной портретной живописи. Рескин — несколько свысока — именует сей принцип «героическим».

Рескин и Рейнольдс разделяют вполне очевидный тезис о том, что бездушное, заученное изображение ткани не имеет смысла. Подразумевается, что выполняется такое упражнение легко и просто, а потому примеров тому — тьма. Истинная трудность заключается в умении должным образом организовать ткань, после того как усвоены элементарные технические навыки ее изображения. Но сами эти технические навыки, которые на протяжении столетий пользовались должным уважением во всех без исключения академических школах живописи, к концу XIX века, когда умами широкой публики завладели идеи Рескина и других современных ему мыслителей, оказались в прискорбном небрежении. С тех пор как те, кто овладевал искусством живописи, начали прислушиваться к Рескину, импрессионистам и другим пророческим вещаниям, они почти совсем перестали уделять время тщательной отработке навыков работы с тканью, и процесс этот, по мнению целого ряда критиков, следовало развернуть вспять.

Дж. Вуллискрофт Рид был автором нескольких учебных пособий для начинающих художников, включая книгу «Изображение драпировки в живописи» (1904). В ней он цитирует Рейнольдса, а потом довольно сухо замечает: «Не следует забывать о том, что уже после того, как минула эпоха сэра Джошуа, английские прерафаэлиты явственно продемонстрировали тот факт, что великое искусство вполне совместимо с самым пристальным вниманием к естественным деталям». Однако драпировка уже успела сделаться материей сугубо воображаемой, на деле утратив какую бы то ни было связь с традиционной точностью наблюдения. Примерно в то же самое время и приблизительно в той же тональности А.Л. Болдри выдерживает опубликованную в Art Journal за 1909 год статью, озаглавленную «Изображение драпировки в живописи». Статья посвящена упадку традиций, связанных с изучением техники передачи ткани в современных ему



1.62. Альберт Мур. «Грезящие», 1882

школах живописи. «Странного вида и совершенно неопишемая одежда» зачастую сопровождается прекрасно написанными телами и головами. Ссылаясь на работы великих мастеров прошлого, Болдри замечает, что драпировке всегда уделялось ничуть не меньше внимания, чем человеческой плоти, и что в контексте общего замысла она представляла собой «факт, существенно важный».

Драпировка и впрямь оставалась, судя по всему, настолько неотъемлемым элементом художественной композиции, была настолько прочно укоренена в системе представлений о том, что и как надлежит изображать художнику на полотне, что ее постепенный выход из обыденного практического обращения как-то не был принят во внимание в качестве существенной причины для отказа от привычки изображать ее в произведениях искусства. «Факты, существенно важные», касающиеся репрезентации драпировки в искусстве предшествующих эпох, соотносились прежде всего с повседневной человеческой жизнью на протяжении долгих веков, когда люди носили одежду, состоящую из накинутых на тело в соответствии с тем или иным стилем развевающихся кусков ткани. Даже в тех случаях, когда отдельные детали платья были плотно облегающими или жесткими, другие, такие как белье или верхняя одежда, оставались не подхваченными и развевались на ходу или же были свободными и ниспадали складками; так что довольно строгие правила, которые были выработаны художниками для передачи всей этой вполне реальной и близко знакомой им ткани, применялись также — путем простейшей операции переноса — и к передаче воображаемой ткани на заднем плане картин. То обстоятельство, что даже тогда, когда драпировать человеческое тело перестали

совсем, а также перестали использовать драпировку в других целях, она тем не менее оставалась практически обязательным элементом при построении живописной композиции. Если ткань воспринимать как сущность исключительно воображаемую, она с неизбежностью начнет «вести себя» вопиюще неестественно. Сетования Рида и Болдри на то, что художников перестали должным образом учить, как следует изображать ткань, свидетельствуют о том, что художники продолжали ее использовать несмотря ни на что, и даже самого беглого взгляда на работы таких живописцев, как лорд Лейтон или Альберт Мур, достаточно, чтобы понять: даже в тех случаях, когда живописцу удавалось достичь должного уровня технического мастерства и не выходить за определенные стилистические рамки, невероятное обилие драпировки на картинах конца XIX века выглядит несколько нелепо (I.62).

И Шарль Бодлер, и Оскар Уайльд — как критики искусства — оба обратили внимание на проблему создания некоего унифицированного представления о прекрасном, которое включало бы в себя как современное платье, так и античную драпировку: которые именно в эту эпоху разошлись друг от друга на небывало большое расстояние. Во времена Рейнольдса совершенно очевидным образом предпринимались попытки привести моду в согласие со вкусами классицистической эстетики — хотя бы для женщин. Однако к концу XIX столетия традиционные представления о принципиальной совместимости драпировки и современного платья сохранили свои позиции разве что в достаточно узкой и замкнутой богемной среде. Обычная одежда кроилась и шилась довольно замысловатым образом из специально обработанных, подогнанных друг к другу и различных по фактуре кусков ткани. Она, как правило, искажала пропорции человеческого тела и радикальным образом различалась по типам ткани, цвету и силуэту в зависимости от пола человека. Бодлер настаивает на истинности современных представлений о красоте и на том, что нет необходимости постоянно и в ущерб себе оглядываться на очевидные отличия от античного и ренессансного платья; тогда как Оскар Уайльд, в полном согласии с эстетическими взглядами своей эпохи, искренне осуждает современную одежду, так же как и нелепую манеру современных художников одевать свои модели в эту пародию на античную драпировку. И манеры этой придерживались живописцы, которые, если верить Болдри, понятия не имели о том, как нужно обращаться с тканью, если пытаешься написать ее на холсте. Драпировка в качестве одного из базовых художественных элементов явно доживала последние дни своей долгой и насыщенной жизни.

Поразительная красота драпировки в великой западноевропейской живописи, ее невероятная выразительность — во всех возможных регистрах, от экстравагантных до сдержанных — дала возможность авторам, пишущим об искусстве, наделять самый факт использования этого роскошного материала

властью облагораживать облаченного в нее человека и придавать ему дополнительную значимость. Рескин, в «Камнях Венеции», на сей раз разнообразия для, не издавая уже эдиктов касательно методов проработки складок, приглашает нас полюбоваться великолепием и «благородством» костюма на нескольких величайших портретах прошлого: «Какая совершенная красота, и даже более чем красота заключена в том, как ткань облегает воображаемую фигуру...» Рескин описывает роскошный костюм как «одно из главных средств передачи высокого душевного склада и достойной манеры держать себя». Привычку ассоциировать тяжелую драпировку с достоинством, а то и напрямую с благородством, в более легкой манере отметил и Хогарт, еще прежде того, как эстетические идеалы классицизма успели принять окончательную форму: в его «Анализе красоты» (1753) есть очаровательное замечание: «Обилие, или же полнота платья, всегда было принципом положительно прелестным», далее он говорит, что тяжелые складки прибавляют «к изяществу — величие». Но в отличие от Рескина, Хогарт не позволяет буколическим или романтическим взглядам на изящно драпированное прошлое сказать на его собственных представлениях о роли ткани в живописи, с тем чтобы впоследствии начать обрушиваться на современную манеру одеваться. Подобно Бодлеру, он без смущения взирает на моду как на истинное выражение современных ему нравов, возведенных в степень идеальной формы и основанных на тех же принципах восприятия прекрасного, что были свойственны и древним, — только с естественной поправкой на новое положение вещей. В качестве примера «обилия» он, среди прочего, приводит и привычный для его эпохи кринолин, о котором рассуждает с видимым удовольствием, хотя и жалуется, что время от времени габариты этой детали дамского туалета доставляют немалые неудобства.

В увлеченности Хогарта «полнотой» можно угледеть следы былой барочной чувствительности. Она совсем не похожа на ту неприязнь, которую Оскар Уайльд испытывал к силуэту 1889 года, с непременно корсетом и турнюром, противопоставляя ему некий идеал, основанный на весьма туманных представлениях об античном костюме: «...простые и незамутненные формы... выражение той красоты, которую он скрывает, и той быстроты в движениях, которой он не препятствует... складки, ниспадающие прямо с плеча, вместо того чтобы сбиваться в бесформенную массу от пояса и ниже...» Мода 1889 года была ничуть не более причудливой и несуразной, чем во времена Хогарта, да и представления о греческом платье стали ненамного отчетливее; но сама идея античного одеяния уже успела оторваться от воспринимаемой на глаз эстетической достоверности. «Драпировки» превратились либо в возвышенный и практически не реализуемый на практике идеал, представляющий то благородство, которое исчезло из человеческих деяний столь же бесповоротно, как куски некроеной и несшитой ткани из

людского обихода, — либо в нелепый камень преткновения художников, которые теперь тщетно пытаются изгнать из них вполне очевидный, по меткому замечанию Уайльда, привкус маскарада.

Новые изобразительные техники, возникшие в XIX веке и ставшие чем-то вроде догмы для современного искусства, поставили крест на большинстве устойчивых конвенций изображения драпировки. Этим эстетическим ресурсом еще пользовались некоторые поздневикторианские живописцы вроде Алма-Тадема, который облачал свои модели в покрывала из плиссированного муслина, умножая череду все тех же, удивительно живучих классических образов, которым, судя по всему, впредь была уже не судьба вдохновить истинных гениев эпохи. Новые версии неоклассицизма, появившиеся уже в XX веке, выработали свои собственные конвенции и способы обращаться к наследию Античности.

Впрочем, остался в современном искусстве один тихий уголок, в котором драпировке удалось выжить, — достаточно узкая традиционная сфера натюрморта, где, в отличие от сложных семантических отношений с живыми моделями, функция ее всегда была вполне нейтральная. Абстрагированно-условная роль драпировки в натюрморте, восходящая к XVII веку, стоит за революционными экспериментами Сезанна с мятыми скатертями. Но могучие традиции, ставящие во главу угла скорее выразительную мощь ткани, нежели ее формальные возможности, вступили в противоречие с радикально новыми принципами, согласно которым все материальные субстанции должны претворяться под кистью художника в уникальную визуальную стихию, из которой впоследствии и рождается истинное произведение искусства. Таким образом, к видимой нами природе нужно не только отсылать, нужно не только воспроизводить ее, но и привносить в нее нечто свое. Единственные серьезные живописцы нынешнего столетия, которые на вполне законных основаниях могли задействовать художественную драпировку вполне традиционными способами, были либо символисты, либо сюрреалисты — и те и другие проглядели весь корпус изобразительных искусств в поисках старых образов с тем, чтобы задействовать их в новых формах и сочетаниях.

Художественная среда, через которую современный мир до сих пор получает доступ к выразительной стороне драпировки, — это театр. Сотни метров ткани, которые используются сейчас в качестве занавесов и в кинотеатрах, и в театрах «настоящих», суть прямое продолжение вполне прагматических способов использования драпировок, которые сперва вывешивались в церквах, а потом передали свой драматический импульс далее, через ряды живописи и скульптуры. Драпировка в виде как занавесов, так и одеяний продолжает свою жизнь в театре и кино, транслируя все те же идеи, которые привыкла выражать на алтарях и росписях церковных плафонов: в исторической

костюмированной драме тяжелые одежды по-прежнему отсылают к представлениям о власти или святости, белая драпировка означает Рим или Грецию, а развевающиеся плащи — мужество, отчаянное и бескомпромиссное. В рамке кинокадра трепещущая на ветру юбка, тяжелая портьера и ни с чем не сравнимая красота парусного судна силой производимого эмоционального воздействия во многом обязаны той длинной череде образов, которые на протяжении столетий переводили чисто физические качества ткани в поэтические образы и смысловые комплексы, понятные многим поколениям европейских зрителей. Так же как когда-то репрезентации драпировки выступали в роли соответствующего вкусам эпохи антуража для оформления героических или сакральных сцен, теперь они подобающим образом оттеняют эмоционально заряженные события сценических искусств. Даже если занавес не поднимается и не расходуется, а всего лишь обрамляет место действия, многочисленные складки по обе стороны от него подразумевают постоянное присутствие волшебной и мифологической стихии, с дополнительными, питающими воображение тонами богатства и роскоши.

Могучая притягательная сила драпировки никогда не теряла своего очарования. И она продолжает подстегивать невероятно разросшуюся текстильную индустрию, для которой спроса, основанного на сугубо практических потребностях, уже давно было бы недостаточно. Колоссальный спектр эстетически значимых особенностей ткани был создан не прядильщиками и ткачами, но художниками, которые от века изображали ее, превозносили и делали прекраснейшей для наших глаз.

Нагота

Для западного мира различия между состоянием одетости и раздетости всегда носили принципиальный характер. То же самое можно сказать и в отношении других цивилизаций; но представление о том, что такое человек «одетый», бывают порой настолько изменчивыми, что и система различий между тем и другим оказывается весьма непохожей на ту, к которой мы привыкли. Антропологи и социологи убедительно доказали, что у народов, которые не носят одежды, тем не менее существует устойчивая привычка украшать человеческое тело, и украшенность, так же как и одежда у западного человека, выступает как знак, делающий тело вполне человеческим: здесь мы сталкиваемся со стремлением одеваться в его чистом виде, без необходимости скрывать от посторонних глаз ту или иную часть поверхности тела или скрадывать ту или иную особенность его формы.

В те времена, когда к анализу обычаев впервые начали применяться научные методы, в западном обществе было принято носить многослойную, сложным образом сшитую одежду. Исходными мотивами, заставляющими человека одеваться, решено было считать природную стыдливость и защиту от окружающей среды, так что идея о «голом дикаре» возникла вполне естественно. Но в XX веке просвещенные европейцы стали носить значительно более простые и легкие вещи, которые тем не менее по-прежнему обладают весьма высокой семантической емкостью; так что в последнее время немалое внимание исследователи уделяют глубинным и весьма сложно структурированным мотивам, главенствующими в одежде любого типа, включая ту, в которую облачают свои тела «нагие» народы. В системе данных мотивов, естественно, очень значимы и представления о «раздетости». Чем более важна одежда, тем больше смысла приписывается ее отсутствию и тем больше выводов делают люди из различия этих двух состояний.

Сравнительное изучение большого количества культур приводит нас к выводу о том, что на самом деле в естественном состоянии взрослый человек пребывает тогда, когда он одет или надлежащим образом украшен, но однако свойственное ему чувство «природности», «естественности» внушает ему глубокое уважение к обнаженной натуре. Это чувство может внушить ему не только

представления о «греховности» наготы, к которым на протяжении многих поколений успели настолько прочно привыкнуть протестанты, но также и о том, что она «естественна» — каковая идея в немалой степени обязана своим влиянием на умы как раз тому, что она представляет собой чистейшей воды фикцию. Нагота — состояние не природное, а полностью благоприобретенное, знакомое каждому из нас, но ни для кого не являющееся естественным, и значимые исключения только подтверждают это правило. Исключения эти могут носить ритуальный, театральный или «домашний» характер, но они неизменно специфичны, вне зависимости от того, насколько часто они встречаются.

Нагота зачастую напрямую связывается с сексом, и для тех людей, для кого секс ассоциируется с чувством стыда, нагота приобретает оттенок постыдности. Впрочем, христианский Запад, где эта иудаистская идея успела пустить глубокие корни, является наследником и других средиземноморских культур, предпочитающих любоваться красотой человеческого тела. Опираясь на оба эти источника, западная цивилизация смогла синтезировать представление об исходной целомудренной красоте человеческой наготы, отличной от простой физической притягательности, — идею о красоте духовной, происходящей разом из естественности и тленности, а не из физического совершенства. Для христиан сама эта тленность человеческой плоти, одетой или обнаженной, состоит в том, как она податлива разрушению и греху; однако на фоне естественным образом одетых тел нагое тело выглядит особо уязвимым, в силу его видимой способности явиться стороннему глазу в любой момент не только эротически привлекательным, но и слабым, уродливым или нелепым. И если в среде привыкших одеваться довольно закрыто западных христиан нагота и могла отсылать к чему-то более возвышенному, чем грубая физическая похоть, то для того, чтобы сделать ее прекрасной, могучей и воистину естественной, требовалась сила искусства. Более того, подобную трансформацию следовало осуществлять теми способами, которые позволяли не только высказывать прекраснейшие истины о наготе, но и транслировать подспудно неизменно сопутствующее ей ощущение греховной сексуальности. И прежде всего западным изобразительным искусствам предстояло изобрести ту наготу, которая оттеняла бы особую семантику *одежды* — ее символическую значимость, ее особую органическую жизнь, подверженную изменчивой и преходящей моде, ее влияние и власть.

Идеализирующая функция, в обязательном порядке присущая серьезно-му искусству изображения наготы в «одетых» обществах, — выражать тоску по изначальной целомудренности, изначальной человеческой красоте, изначальной сексуальности — с неизбежностью вела к побочным последствиям. К ним со всей очевидностью относится восприятие наготы как особого костюма, который мы можем описать как визуальную экстраполяцию чувства «облачен-

ности в природное достоинство». Нагие фигуры, представленные в скульптуре и живописи, позволили превратить наготу в один из стилей одежды, в том самом смысле, который, как правило, неприемлем для приверженцев скрывающей тело одежды.

Идеализация состояния обнаженности в конечном счете сводится к двум основным формам. Одна превозносит ничем не украшенное тело как невинное по праву рождения — как у животного — и потому прекрасное в своей непорочности. Другая выставляет раздетое человеческое тело как великое достижение божественной силы искусства, потому в прекрасности своей непорочное. Представление о том, что при помощи нагой человеческой фигуры можно представить какую-нибудь базовую добродетель, таким образом законно прописывалось в рассуждениях как на духовные, так и на чисто мирские темы; и неизменное скрытое удовольствие, происходящее от созерцания наготы в публичном пространстве «хорошо одетой» цивилизации, вне сомнения, вносило свою лепту в развитие подобного рода экзальтированных идей. Однако идеи эти расцветали, должно быть, еще более пышным цветом оттого, что самым привычным, самым желанным и самым знакомым для глаза было тело одетое. О том, что под одеждой оно нагое, надлежало догадываться, иной раз не без труда. Одежда — отвлекающая внимание, радикальным образом отличная от человеческой плоти, но совершенно для нее необходимая — стала восприниматься либо как несущественное украшение, кричащее излишество, которое всегда остается куда менее привлекательным, чем то живое, сакральное тело, которое она под собой скрывает, либо как защитный и обманчиво манящий покров, необходимый для того, чтобы скрывать природное ущербное состояние человеческого тела, когда-то безупречное, но впавшее в ничтожество и срам после грехопадения.

Так же как теория о естественном целомудрии человеческой наготы должна была подпитываться сугубо индивидуальным восхищением при ее созерцании, так и христианская теория о том, что одежда по самой своей сути есть нечто противоестественное и позорное, результат грехопадения, вне всякого сомнения, имела в своей основе непосредственный опыт переживания эротической притягательности одежды — даже самой скромной. Одежда заставляла скрытое от глаз человеческое тело выглядеть не менее, а более привлекательным. Нагота, конечно же, весьма действительно провоцирует чувство вожделения; но и скрывающая наготу одежда действует в этом же направлении, причем еще успешнее. Античность, придумавшая полупрозрачную или плотно прилегающую к телу драпировку, которая разом и скрывала, и обнажала тело, предложила всего лишь первичную, самую примитивную версию этого диалектического противоречия. Одежда, которая облегает, заключает в себя и будто бы полностью замещает собой тело, при этом делает его более

значимым — здесь принцип уже другой, но от этого не менее действенный. Самой коварной, самой эффектной, порой самой обманчивой является одежда, которая искусственным образом создает новую форму, визуальный конструкт, составленный из естественных телесных объемов, из бросающихся в глаза объемов, созданных тканью, и из совместного, согласованного движения тех и других. Именно такую одежду и носят на Западе. На протяжении шести столетий мода последовательно создавала из ткани и плоти все новые комплексные визуальные единства. Сам такой подход густо насыщен эротикой, поскольку обыгрывает диалектику одежды и тела, постоянно меняя правила. Мода эротически выразительна сама по себе, вне зависимости от того, расставляет она четкие сексуальные акценты или нет.

Изменения, происходящие в моде, модифицируют внешний вид одежды; однако вместе с одеждой вынуждены меняться и образы человеческих тел. Образ обнаженного тела, совершенно свободный от каких бы то ни было фоновых образов одежды, практически невозможен. Таким образом, со времен рождения современных представлений о моде каждая обнаженная фигура, изображенная на полотне или в камне, несет на себе призраки отсутствующих одежд — иногда более чем заметные.

Образы наготы в изобразительном искусстве Запада по крайней мере отчасти оправданы постоянным отзвуком мифа об Адаме и Еве, который есть квинтэссенция и иллюстрация столь любезных сердцу европейца представлений о природной целомудренности человеческой наготы. В подобном случае образ «обнаженного целомудрия», пришедший к месту в мифологической парадигме христианского искусства, вполне можно было совместить с «обнаженной истиной» Античности, позаимствовав у нее формальные критерии красоты, пригодные для дальнейшего абстрагирования. Обнаженные фигуры легко можно было превратить в «абстрактные истины», если при этом следовать классическим формальным принципам, далеким от истинности повседневного опыта. Однако за спинами Адама и Евы, пары столь прекрасной в чистоте и непорочности невинного совокупления, маячат фигуры Венеры и Адониса, со всей присущей им эротической красотой, еще более древней, основанной на первичной человеческой сексуальности, которая по самой своей природе нечиста и подлежит подавлению и изгнанию. Образы чисто порнографические в полной мере используют возможности этой последней идеи, однако и все прочее искусство, связанное с изображением обнаженной натуры, так или иначе воздает ей должное — с тех самых пор как одежда стала самым мощным выразительным средством.

Когда портновское искусство соизмеряется с человеческой плотью с тем, чтобы создать законченный идеальный образ живого и одетого тела, оно может задействовать самые разные искусственно созданные материалы —

красители, бисер, шелк или мешковину — не говоря уже о бескрайних возможностях воображения и творческого усилия мастера. Тело останется телом; но полученный результат может оказаться настолько стилизованным и абстрагированным, что стилизация коснется и тела тоже. Когда самые разные люди как один носят вещи, скроенные на единый лад, их тела тоже начинают казаться отлитыми в одной и той же форме — или возникает подспудное желание, чтобы они таковыми были. Предельный случай — рота одетых в униформу солдат; однако любая группа мужчин в одинаковых деловых костюмах являет нам ту же попытку стилизовать тела и жесты по одному образцу. Люди привыкли видеть друг друга одетыми; потому одежда — тот фильтр, сквозь который проходят представления о человеческой телесности в их наиболее общем виде. Тогда непосредственное столкновение с наготой заставляет наш глаз невольно ее идеализировать, особо трактуя данное зрению. Лучше всего этот процесс заметен по сделанным в разные эпохи фотографиям обнаженной натуры; здесь мы можем наглядно наблюдать, как зрительное восприятие, направляемое современной ему модой, тем не менее стремится выдавать себя за объективную истину.

Тела без одежды являют немислимую дробность человеческой наготы, неаккуратную ее хаотичность во всех возможных смыслах и видах, не имеющую ничего общего с представлениями об идеале — даже идеалом изменчивости. Но искусству вполне под стать навязать тем образам обнаженных тел, которые оно предоставляет нашему вниманию, свое собственное, идеальное разнообразие или свои собственные, идеальные отношения подобия, тем самым содействуя созданию в бесконечном разнообразии человеческих обликов гораздо более приемлемой упорядоченности — в соответствии с потребностями современного визуального восприятия, привыкшего к виду современной одежды. Таким образом, на представления о том, как должно выглядеть обнаженное человеческое тело, оказывала влияние не только устойчивая привычка видеть людей одетыми, но также и сокровенная идеализирующая сила искусства ню, включая массовую фотографическую продукцию, также стилизующую природу в соответствии с модой. Более того, фотографии и фильмы зачастую предоставляют нам куда больше возможностей для наблюдения за изменчивостью человеческой наготы, чем реальная жизнь. Таким образом, нагота переменяется в такт моде не только в художественной традиции, но и в непосредственном жизненном опыте. Чувство того, что является «естественной» наготой в реальной жизни, в значительно большей степени воспитывается искусством, нежели собственным опытом: людям хочется выглядеть без одежды так же, как нагие тела на картинах, чтобы сделаться будто похожими на безупречные «естественные» образцы. Состояние раздетости как «костюм», когда оно предназначено для визуального восприятия — партнером, камерой, аудиторией или через

посредство зеркала, — подчиняется строгим стандартам, заданным современной «нагой» модой. Вполне «естественные» жесты и постановка головы, шеи, плеч, спины и ног «носятся» в соответствии с этой модой, с господствующим стилем эпохи — так что даже фотографии с обнаженной натурой сразу выдают время своего изготовления. Люди без одежды чаще всего ведут себя так, как если бы они были одеты; и на «естественной» наготе оставляют след оба типа наготы идеальной — один, создаваемый непосредственно одеждой, а другой — искусством ню, которое тоже определяется текущим фасоном платья. От одежды никуда не денешься, даже тогда, когда ее на человеке нет.

Хотя нагота семантизирована повсеместно — в некоторых примитивных культурах люди раздеваются во время засухи, чтобы вызвать дождь, — в нашем мире эта семантизация получила преимущественно эротический характер, в особенности если речь идет о наготе женской. Мы уже убедились, что до конца IV века до н.э. греки считали необходимым облачать скульптурное женское тело с ног до головы, в отличие от тела мужского, а христианское искусство унаследовало и интенсифицировало чувство особой нравственной щепетильности в отношении женского тела, и его расширительные представления о сексуальности превратили открытую наготу и прикрытую наготу в многозначительные концепты в рамках общества, фактически назначившего женщине быть живым воплощением всей и всяческой сексуальности. Представления об идеальной красоте и о естественности оказались крепко связаны с наготой, особую значимость которой одежда только усиливала, — почему нагота смогла передавать не только самые возвышенные и абстрактные из человеческих идей, но и самые интимные физические ощущения. А невероятная устойчивость образов, связанных с обнаженной женской натурой в изобразительном искусстве, во многом обязана этой дополнительной эротической смысловой нагруженности.

На оборотной стороне каждой женщины, представленной в амплуа абстрактной истины или как часть обыденной повседневности, стоит штамп ее сексуальной власти, и этот штамп постоянно просвечивает сквозь лицевой образ. Кеннет Кларк убедительно показал, что образов обнаженных женских тел, лишенных эротического импульса, как таковых не существует, каким бы ни были конкретный способ и степень идеализации; и одна из тех существенных составляющих, которые управляют этим импульсом, — это визуально воспринимаемые соотношения между обнаженным телом и его отсутствующей одеждой. Поскольку эротические ощущения от тела всегда включают в себя ощущения от одежды, то ориентированные на усиление эротического эффекта образы тел непременно используют эту связь. Они подчеркивают выразительный силуэт, позу, общие пропорции тела, в обычной жизни облаченного в модную одежду, с тем чтобы оно казалось не нагим, а раздетым. Впрочем, западные вкусы касательно одетых тел варьировались настолько серьезно, что ню из од-



П.1. Ян Госсарт.
«Нептун и Амфитрита».
Берлин, Картинная галерея

ной эпохи в глазах другой может казаться не представляющим никакого интереса. Мы даже можем принять образ с выраженной эротической составляющей за идеализированный образ — если он не предъявит нам тех форм, пропорций и деталей, на которые мы привыкли откликаться в современной жизни (П.1). Девушки с журнальных разворотов на современный взгляд кажутся куда более сексапильными, чем девушки с полотен Тициана, — однако те люди, которые заказывали Тициану эти картины, вне всякого сомнения, смотрели на них, как на иллюстрации из Playboy. Даже откровенно порнографические *Sedici modi* Джулио Романо, с изображением различных сексуальных поз, столь шокирующие для его современников, для нынешнего зрителя вид имеют на удивление а-сексуальный, поскольку на каждого персонажа «надета» сугубо ренессансная фигура, которую в наше время принято ассоциировать с идеализированной отвлеченной формульной красотой.

Художественная идеализация наготы не ограничивалась стремлением выкроить из нее какую-то общую идею прекрасного, мало совместимую



П.2. Хайрем Пауэрс. «Греческая рабыня».
Вашингтон, Галерея изобразительных искусств
Коркорана, дар Уильяма Уилсона Коркорана

с природными возможностями человеческого тела. Художники зачастую шли в противоположном направлении — в сторону «реализма», в сторону открытого любования необычными, остро специфическими деталями. Данный метод заявлял полное отсутствие идеализации и передачу простых фактов, но мы уже видели, как эти факты проходят предварительную — бессознательную — обработку прямым или непрямым ощущением надетой на тело одежды. Истина в искусстве ню, подобно красоте, строго следует моде.

Оба способа идеализации могут вполне целенаправленно педалировать эротическую составляющую, и тем успешнее, чем более четкими являются визуальные отсылки к влиянию моды. Особенно явно это влияние сказывается в тех телах, которые, по мысли художника, должны одновременно казаться гротескными и проникнутыми некой болезненной эротичностью: как в случае с ведьмами Ханса Бальдунга Грина или — в рамках того же временного периода — с некоторыми из потаскушек Дюрера или Урса Графа. Готические изображения (включая современные, работы Климта или Шиле) состарившихся женских тел, показанных в контрастной паре с молодыми и нежными в качестве иллюстрации темы суеты сует, должны внушать отвращение, но при этом сохранять и некую извращенную эротическую притягательность — а посему

художник подчеркнуто прописывает модный силуэт в сочетании с морщинами и дряблой, обвисшей плотью. Или другой пример: выполненные в подражание античным или другим идеализированным пропорциям ню, которые, по сути, должны нести исключительно безличные и абстрактные представления о прекрасном, могут самым коварным образом приобрести мощный эротический заряд, если буквально чуть-чуть подправить эти пропорции в согласии с современными представлениями о том, как должно выглядеть раздетое тело, — плечи сделать слегка пошире или чуть более покатыми, удлинить или укоротить талию, добавить или убрать в тех или иных местах немного подкожного жира. Подобные детали, основанные на неотменимом чувстве одежды, заставляют обнаженную натуру выглядеть более «реальной» в восприятии людей своего времени — и, следовательно, более сексапильной и обнаженной, счастливо избегая при этом откровенных сексуальных намеков и сохраняя, хотя бы теоретически, полную нравственную незамутненность. Неоклассические статуи различных эпох, все как одна претендующие на строгое следование оригиналу, можно легко датировать с оглядкой на свойственную каждой конкретной эпохе манеру одеваться и на то, как эта манера может сказаться даже на вечных и неизменных греческих образцах совершенной красоты (II.2).

Степень, в которой образу обнаженного человеческого тела в искусстве удается избежать (по силуэту или по сочетанию объемов) влияния незримо присутствующей одежды, дает не худший критерий оценки, насколько четко он нацелен не на эротическое воздействие, а на то, чтобы прежде всего воздействовать на представления зрителя относительно общечеловеческих ценностей, исходя из беспристрастного чувства формы. Одна из стандартных процедур, направленных на воспитание этого чувства, состояла неизменно в копировании классических образчиков. Однако практически все величайшие ню западного искусства обязаны своей вечной и не подвластной изменчивости вкуса силой эстетического воздействия тонкому согласованию всего перечисленного выше: эмоциональной непосредственности, отсылок к классическим образцам и сексапильности, основанной на игре с современной автору модой. С другой стороны, образы чисто порнографические, в погоне за эффектом достоверности, не только уделяют повышенное внимание сугубо сексуальным атрибутам, но и максимально эксплуатируют сиюминутную моду на наготу.

Прямое влияние моды на образы обнаженного человеческого тела можно отследить только в те века западноевропейской истории, когда мода уже оформилась как вполне самостоятельное явление. Если в области одежды мода означает постоянные и достаточно ясно заметные колебания внешнего облика, создаваемые различными сочетаниями специально сшитой одежды и телесных форм, то многие древние цивилизации, а также значительная часть восточного полушария никогда не имели дела с «модой» в нашем понимании этого слова.

Конечно, изменения происходили и там — в способах формирования и оформления внешнего облика при помощи, скажем, украшений и аксессуаров, различных деталей прически, варьирования цветовой гаммы; однако общий силуэт менялся чрезвычайно медленно, из-за инертной эволюции базовых форм. Перемены в том, что уже можно называть настоящей модой, начавшиеся на Западе приблизительно с 1300 года, подразумевали существенные изменения во всем сложном комплексе одежды и тела: отдельные части тела ужимались, другие, наоборот, приобретали дополнительный объем, некоторые движения становились более стесненными, другие более свободными, со вполне возможной — впоследствии — переменной на прямую противоположность. Таким образом, в различные периоды времени ноги среднестатистического тела удлинялись или укорачивались, голова увеличивалась или уменьшалась в объеме, руки то тяжелели, то становились более хрупкими, не говоря уже о всевозможных вариациях на тему женского торса, которые зависели от того, что в данную конкретную эпоху принято было считать сексуально привлекательным.

Эротические сигналы, которые посылает нам мода, касаются всего тела и обоих полов, но с наибольшей интенсивностью они сосредоточены вокруг пропорций женского торса. Именно здесь находится самое значимое поле для усовершенствований на каждом очередном повороте моды; и здесь же мода успешнее всего прикидывается естественным состоянием вещей. Расположение, размер и форма груди, постановка шеи и плеч, соотношение объема и длины грудной клетки, глубина и ширина таза, а также точное местоположение его плотских оболочек как спереди, так и сзади — все это, вкуче со стилистикой поз, как стоя, так и сидя, находится в состоянии перманентного

П.3. Франсиско Гойя. «Маха обнаженная». Мадрид, музей Прадо



визуального брожения, подчиняясь той же логике, по которой на протяжении многих веков одежда кроилась с замыслом заставить женское тело выглядеть более совершенным (и естественным) через его приведение в соответствие с принципами организации самой одежды. Искусство ню, с его неизбежной приверженностью Эросу, следует тем же принципам.

Знаменитые обнаженная и одетая махи Франсиско Гойи, в музее Прадо, принято считать откровенно эротическими не только из-за намеченных тенью лобковых волос. Одна из наиболее характерных особенностей телесного облика махи — полное ощущение того, что ее тело затянуто в корсет, которого мы при этом не видим и который при этом со всей очевидностью присутствует на портрете «одетом». Высоко поднятые и широко расставленные груди, а также абсолютно прямая спина откинувшейся на подушки дамы эротичны ничуть не менее, чем ее довольно откровенная улыбка или пушок у нее на лобке (II.3). Ее груди самым очевидным образом опровергают закон земного тяготения; ноги же, привыкшие проступать сквозь легкие и довольно узкие, по моде того времени, юбки, показывают себя наиболее эффектным образом, прямо как ноги женщин XX века. В откровенно сексуальный образ эту женщину превращает подчеркнутое отсутствие на ней модного костюма.

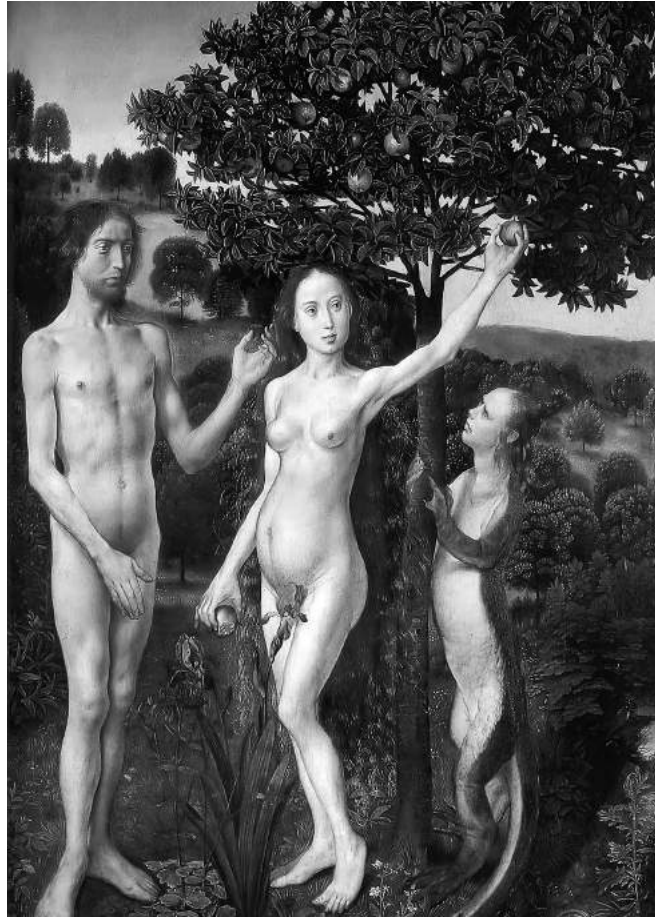
Рембрандт поступает совершенно иным образом. Его обнаженные женщины, скорее, вызывают к простым человеческим чувствам зрителя, и непременная эротическая составляющая здесь скорее отводится на задний план, чем выдвигается на авансцену. Его телам присуще совершенство, замешанное, скорее, на душевных качествах, на идеализированной квинтэссенции индивидуального личностного начала. Впрочем, густо замешанная на моде сексуальность светит и сквозь наготу «Вирсавии», поскольку тело ее ясно выказывает влияние одежды, даже несмотря на то что влияние это радикальным образом отличается от той триумфальной победы, которую одерживает костюм, чудесным образом проступающий на торсе обнаженной махи. В средней части туловища Вирсавии ничего волшебного нет: сама по себе она достаточно дряблая (мышцы практически не работают, потому что привыкли, что их поддерживает корсет), однако талия приподнята достаточно высоко, в соответствии со вкусами эпохи, — а нижней части торса, от талии до промежности приданы изящные продолговатые пропорции (II.4). Ее достаточно полные груди и прямая спина показывают произошедший в середине XVII века сдвиг моды — грудь стала куда более подчеркнутой, а живот перестал выпирать вперед — и соответствующие перемены в постановке фигуры.

Ноги Вирсавии, как и всех написанных Рембрандтом ню, выдают невольную неуклюжесть нижних конечностей, которых никто и никогда не видит, а потому принимать изящные позы они не приучены. Женские позы, которые в XVII столетии было принято считать изящными, судя по тому, что мы видим

на множестве портретов, на которых модель представлена сидящей, предполагали довольно неловким образом расставленные под тяжелой и плотной тканью колени. Женские ноги, по всей видимости, представлялись массивными и мощными или, напротив, слабыми и жалкими — но никак не изящными и не провокативными. В искусстве ю XVII века они явственным образом демонстрируют опорно-двигательные функции или же, как у Рембрандта, целый эмфатический спектр, во многом основанный на отказе от соблюдения приличий. Где-то около 1610 года женщины перестали носить юбки с фижмами и перешли на тяжелые юбки, которые толстым слоем ткани окутывали им ноги, сковывали движения и препятствовали доступу воздуха (необходимого уровня вентиляции удалось достичь позже за счет обруча или валика, который носили на бедрах и который удерживал юбку на расстоянии от ног). Расставлять ноги пошире под этими уду-

II.4. Рембрандт. «Вирсавия». Париж, Лувр





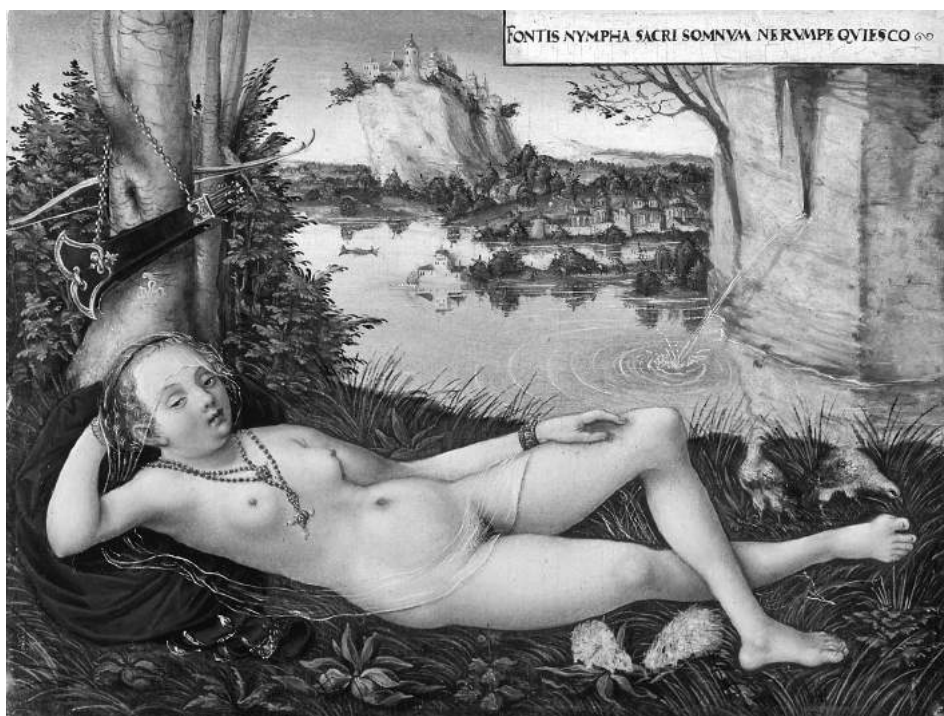
П.5. Хуго ван дер Гус.
«Адам и Ева». Вена, Музей
истории искусства

шающе тяжелыми юбками было просто необходимо, а искусство придало этой сугубо практической потребности эстетическое измерение.

В XX веке женщины в массовом порядке надели брюки, и тут же появился совершенно новый набор условностей, управляющих положением женских ног. «Естественная» небрежная поза, позаимствованная у мужчин (колени расставлены, ступни привлекают к себе довольно много внимания), была трансформирована такими художниками, как Уильям Бейли, а также целым легионом фотографов, в идеал странный, изощренный и небывалый. Ступни обнаженной натуры почти не несли никакой самостоятельной эмфатической нагрузки в те времена, когда обычай диктовал необходимость объединять обе женские ноги под единым покровом, как то было в Европе начиная с изящно драпированной эпохи Античности: ступням дозволялось разве что время от времени показываться из-под ткани. Исключение составляет позднеготическое искусство Северного Возрождения, где из-под кисти Хуго ван дер Гуса и других художников ступни обнаженных

героинь выходят большими и неуклюжими (II.5). Эти ступни не «мелькали под подолом», но были скрыты таким количеством текстиля, что современникам были откровенно не интересны ни с эротической, ни с эстетической точки зрения. Судя по всему, они выполняли лишь роль широкого двойного пьедестала, поддерживая в вертикальном положении тело, которое, в свою очередь, брало на себя ниспадающие каскадом складки шерстяной ткани. Ношение брюк, с другой стороны, отделяет ноги одну от другой и придает самостоятельную значимость каждой ступне — ее положению, движению и индивидуальной пластической выразительности. Женская мода, ориентированная на брюки, со временем создала отдельную моду на большие, массивные, ярко окрашенные туфли с увеличенных размеров подошвами и каблуками. Чтобы они появились на свет, одних только коротких юбок было бы недостаточно; они появились с тем, чтобы самым вызывающим образом венчать собой нижние оконечности двух длинных и тонких, утянутых в брюки ног. По меньшей мере одна из обнаженных моделей Бейли выглядит так, как будто она только что сняла узкие джинсики и туфли на пробковой платформе, — и эти детали ее костюма по-прежнему диктуют свободную постановку длинных ног с крупными, весьма выразительными ступнями.

II.6. Лукас Кранах. «Нимфа у источника».
 Нью-Йорк, Метрополитен-музей, собрание Роберта Лемана



Какая бы мода ни стояла на повестке дня, ноги обнаженных моделей, сознательно ориентированных на классические образцы, в любую эпоху будут соблюдать изобретенные еще в Античности изящные позы. Такие ноги отсылают зрителя к искусству, а не к жизни; особенно в те эпохи, когда женские ноги совсем не показывались из-под юбок, как в туго накрахмаленном XVI веке. Но при этом сами их позы — сбалансированные, гармоничные, идеализированные — выражают то естественное стремление к изяществу, которое свойственно женщинам, привыкшим, как в Античности, к тому, что движения их ног видны постороннему глазу, будь то сквозь ткань или под ее нижним обрезом. Великие мастера обнаженной натуры, работавшие в XVI веке, такие как Микеланджело или Тициан, изобрели собственный кодекс поведения ног, синтезировав его из устоявшегося классического репертуара и из наблюдений над природой, не искаженной стараниями моды, получив в итоге ряд универсальных формул, неотразимо аутентичных способов расположения ног. В менее экзальтированном, но ничуть не менее авторитетном искусстве обнаженной натуры, у Кранаха, поведением ног управляет тот же самый метод, пуская в ход при этом несколько иные материалы. Эстетические ставки у Кранаха ниже; в общем замысле его картин с обнаженной натурой моде позволено брать верх над реализмом и классическими образцами — ради того чтобы усилить эротический импульс. Но позы его моделей — и ступни, и все прочее — выказывают то же сочетание пикантного натурализма и того истинно классического изящества, которое всегда сторонится очевидных рецептов и предпочитает создавать свой собственный, неповторимый инструментарий (II.6).

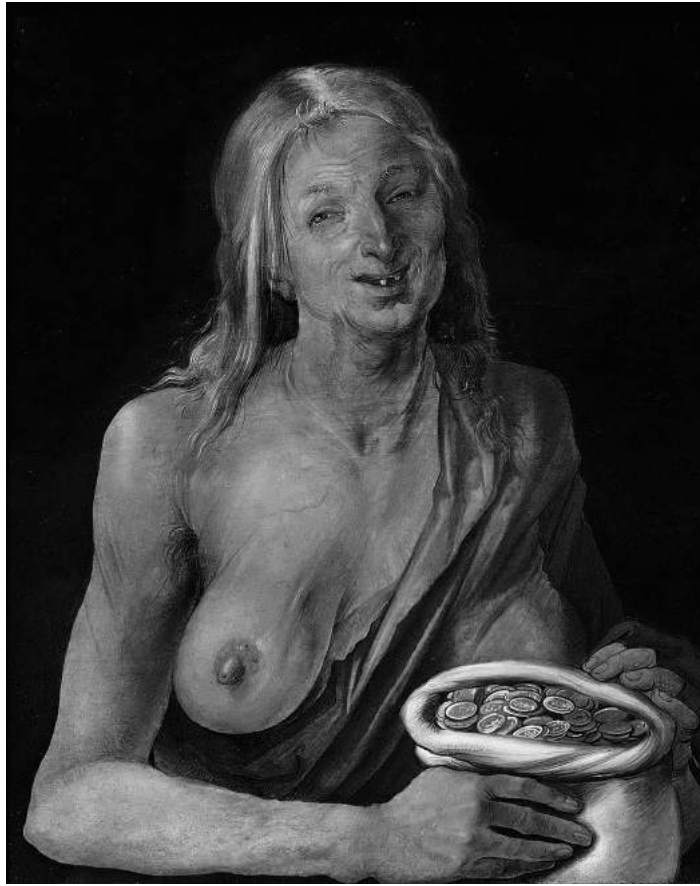
В века тяжелых юбок невидимые в обычной жизни женские ноги могли, в рамках сложившихся традиций изображения обнаженной натуры, свободно принимать позы, позаимствованные у знаменитых греческих и римских статуй, — вес перенесен на одну ногу, а другая грациозно полусогнута, создавая дополнительную опору, колени соприкасаются между собой, как у «Венеры» Медичи, — никак не отсылая зрителя к современной ему фактологической стороне вопроса. Однако построение всего остального тела, как правило, с большей или меньшей точностью воспроизводит телесные формы, продиктованные современными вкусами в одежде, — даже если и были задуманы изначально как «цитата из классики». Увидеть, как это делается, можно у Пуссена и Энгра, двух непревзойденных мастеров адаптации классических образов к запросам современной им публики. Техника Энгра несколько не изменилась за шестьдесят лет, так же как и набор излюбленных тем; однако его идеализированные обнаженные женские тела, ничуть не в меньшей степени, чем его портреты, показывают то поразительное внимание, с которым он относился как к масштабным, так и к самым незначительным переменам в женской моде, и к тому воздействию, которое она на протяжении этого

весьма долгого периода оказывала на анатомическое воспроизведение женского тела, даже при том, что сами модели были окружены исключительно экзотическими или античными атрибутами, без малейших признаков современных предметов роскоши (сопоставьте его наброски обнаженной натуры от 1819 до 1863 года [II.57]).

В XV веке европейское воображение, вдохновленное итальянским возрождением Античности, ухватилось за наготу, как за способ выразить идею совершенства, выработав одновременно с этим целый ряд самых изысканных в истории человечества модных фасонов. Общие принципы и детали североевропейского, бургундского и итальянского стилей сильно варьировались — как, собственно, и отражавшие их живописные стили. Нагота, следуя моде как портновской, так и художественной и взяв на вооружение переменчивые возможности и той и другой, приобрела совершенно особую значимость. Итальянское ренессансное платье, как и все принятые в изобразительном искусстве того же периода системы условностей, развивалось в русле пристрастия к классике, когда на первый план вышли идеи гармонии и подобающей пропорциональности. Это позволяло удерживать размеры второстепенных элементов (головных уборов, обуви) в разумном соотношении с реальными размерами и особенностями динамики человеческого тела. Готическое или североевропейское платье тяготело больше к экспрессивной преувеличенности форм, с акцентом на дополнительных объемах, уводящих взгляд от центра фигуры (очень высокие шляпы, туфли с длинными и острыми носами), что приводило к искажению общего силуэта «по частям». В итальянской ренессансной моде тщательный подбор украшений обычно служил единому замыслу, гармонизируя и сочетая в единое целое весь костюм; в готической моде украшения, как правило, были сосредоточены отдельными группами, каждая из которых уже сама по себе притягивала взор. Эти различия прослеживаются для всех возможных аспектов этих двух современных друг другу художественных традиций; и изображение обнаженной натуры есть всего лишь один из примеров общей закономерности, оно самым естественным и неразрывным образом связано как с дизайном одежды, так и с различиями — формальными и духовными — в изобразительной стилистике.

Как на Севере, так и на Юге свежееобретенная уверенная манера обращения с плотской красотой требовала сосредоточиться — как и на протяжении нескольких сотен лет до этого — на женском животе. Все женские платья, вне зависимости от особенностей кроя и других, достаточно серьезных формальных различий, так или иначе привлекали внимание именно к животу. Подхватывать платья в XV веке было принято довольно высоко: над этой линией ткань плотно облегла бюст, проймы и плечи, а ниже, на рукава и юбку материал, мягко говоря, не экономили. (У мужчин линия пояса проводилась ниже, в рай-

II.7. Альбрехт Дюрер.
«Сребролюбие».
Вена, Музей истории
искусства



оне «физиологической» талии, и утягивалась в рюмку. Грудь сильно выдавалась вперед, спина была совершенно прямая — общая выправка изрядно смахивала на военную.) Модный женский силуэт по всей Европе требовал, чтобы живот выпирал сильнее, чем грудь, которую хотя и обрисовывали максимально четко, но с точки зрения объема старались минимизировать — что было особенно заметно в сравнении с массивными головой и шеей. В Италии женские тела стало принято представлять более объемными, нежели на худосочном Севере, однако и в Италии портреты, написанные в XV веке и представляющие модель в профиль, дают нам все ту же аккуратную, туго утянутую верхнюю часть туловища, плавно переходящую в округлую выпуклость живота, так что приподнятая линия пояса весьма далеко отстоит от низко расположенного таза: особенно это заметно у сидящих фигур. Таким образом, женский торс кажется изрядно вытянутым в средней своей части. Данная анатомическая особенность свойственна сидящим Мадоннам, причем во множестве: ню XV века в этом смысле от них ничуть не отстают. Судя по всему, доминирующим было

желание так или иначе замаскировать то, что мы привыкли называть талией, — выемку между грудной клеткой и тазом — которая оказалась бы в самом центре вожделенного средоточия всей и всяческой плоти, которым и представлялся женский живот. Мужчины же, напротив, старательно утягивались в талии: нагие мужские фигуры, вроде Адама в Эдемском саду на полотнах Хуго ван дер Гуса и Поля де Лимбурга, со всей очевидностью демонстрируют нам результат (II.5, 25).

В эротическом воображении Европы до конца XVII века женщине, судя по всему, было не положено иметь слишком большой живот. Начиная с этого времени все решительно переменялось: груди и ягодицы стали (и продолжают оставаться) источником куда более острых эротических переживаний, чем животы. Мы уже обращали внимание на то, что модная женская одежда куда заметнее подчеркивала выступающий вперед живот, чем холмики грудей; и хотя верхняя часть грудной клетки зачастую была открыта взглядам благодаря глубокому вырезу, одежда скорее сплющивала грудь, а не выставляла ее напоказ. У всех знаменитых ню Ренессанса и Барокко, сколь бы тучным ни было все остальное тело, груди неизменно очень маленькие и изящные. Массивными грудями наделяются, как правило, уродливые старухи и ведьмы, либо персонажи вроде «Сребролюбия» («Avaritia») Дюрера, чья тяжелая обнаженная грудь, довольно пикантная на современный взгляд, в 1507 году внушала откровенное чувство отвращения (II.7). При этом как в суровых творениях готического Севера, так и в вопиюще роскошных венецианских шедеврах тяжелые животы встречаются и у самых нежных дев, и у самых соблазнительных куртизанок.

Готическая обнаженная натура склоняется к той разновидности худобы, сквозь которую просвечивает скелет — вполне в духе современных вкусов. Изящные бугорки в тех местах, на плечах и коленях, где под кожей угадывается кость, плавно изогнутые линии ключиц и ребер в немецкой и фламандской обнаженной натуре будто нарочно сочетают между собой смиренное восприятие плоти как тленной материи с откровенным удовольствием от исходящего от нее довольно специфического ощущения эротической притягательности. Художники готики, которые не чувствовали необходимости преклоняться перед античными представлениями о пропорциях, могли себе позволить изображать человеческую ногу без того, чтобы едва заметно вытянуть ее между коленом и щиколоткой — то, за счет чего греки и римляне привыкли усиливать общее впечатление изящества как у женских, так и у мужских фигур. Такое легкое удлинение нижней части ног заставляет довольно плотные женские торсы выглядеть элегантными, а мускулистые мужские — более легкими и динамич-

* Скупость, жадность, алчность (лат.). (Прим. пер.)

ными. Внутри античных представлений о пропорциях человеческого тела эта условность явно была общепринятой, после утвердившись в ориентированном на классику европейском искусстве на долгие века, обретя косвенную опору в представлениях о том, как должно выглядеть красивое платье, которое, судя по всему, с точки зрения европейцев всегда смотрелось лучше на длинноногих моделях. В действительности среднестатистическая человеческая нога между выступающими костями колена и щиколотки довольно коротка и не слишком изящна, и готические ню, храня верность этому факту, выглядят довольно коренастыми, причем применительно к женской фигуре впечатление это еще и усиливается за счет объемного и выпирающего вперед живота.

Большой ренессансный живот особенно странно смотрится на худых и костлявых телах северной традиции, откуда и взялось расхожее мнение о том, что они беременны — что в эпоху создания произведений совсем не имелось в виду. Как мы говорили выше, модный дамский костюм требовал длинной тяжелой юбки, спускающейся от крохотной грудной клетки, затянутой в узкий корсет с высокими, сковывающими движения проймами. Но на Севере, самозабвенно преданном ремеслу изготовления шерстяных тканей, юбка не только спускается до земли, но озером растекается вокруг ступней, если только не подхватить ее спереди. Живот, аппетитным холмиком выставленный вперед, превращается в этакую полочку, на которой можно носить собранную складками материю, которая еще и придает животу дополнительный объем. Голени и ступни тонули в шерсти: у обнаженной Евы ван дер Гуса они выглядят усохшими — едва ли не рудиментарными — от долгой жизни под гнетом тяжелой ткани. Тело Адама, при всей подобающей сюжету благопристойности, может похвастаться не только четко обозначенной, сообразно с актуальной мужской модой, талией, но и расправленными плечами, привыкшими носить подбитые у основания, высоко вздетые рукава бургундского придворного, и строго выпрямленной спиной, и ступнями, вполне подходящими для туфель с носами длиною в семь дюймов.

Обнаженное женское тело в искусстве, следуя моде, после XV века начало набирать в округлости и полноте, но «правильная» поза оставалась неизменной — животом вперед. В течение XV столетия четко обозначенная, поднятая высоко, едва ли не к середине грудной клетки, линия пояса исчезла бесследно — и европейские ню сделались совершенно бесформенными, похожими на длинные бугорчатые колбаски без ясно проведенного деления на части тела. Венецианским ню и Венерам флорентийских маньеристов в равной степени свойственны эти продолговатые, словно подернутые рябью фигуры, невзирая на очевидные различия в технике и манере письма, — по торсу в каждом случае рассыпано некоторое количество легких выпуклостей, самой заметной из которых по-прежнему остается живот (II.8, 9).



П.8. Тинторетто. «Сусанна».
Вашингтон, Национальная галерея
изобразительного искусства



П.9. Аньоло Бронзино.
«Венера, Купидон, Безумие и Время».
Лондон, Национальная галерея

Направляли эту новую моду на женскую фигуру сильно изменившиеся представления европейских дам касательно того, что такое элегантное модное платье. К середине XVI века изысканность торса определялась тем, что он был затянут в почти цилиндрический по форме корсет (П.10, 11). Груды, которые в прежние времена сразу бросались в глаза благодаря подогнанным по фигуре и надлежащим образом открытым корсажам, отныне надлежало в буквальном смысле слова расплющивать, втискивая в жесткий продолговатый тубус. Расстояние по вертикали от плеч до пояса изрядно увеличилось, так что юбка начинала расходиться в ширину едва ли не на уровне бедер. Талия по объему практически сравнялась с бюстом; грудная клетка под жестким корсажем также практически никак не выделялась. Соответственно, и бедра перестали выдаваться в стороны, поскольку теперь корсет, вместо того чтобы обрисовывать талию, поджимал заодно и верхнюю их часть. Юбки обильно подбивались или накрахмаливались в области таза: бедра, стиснутые корсетом, служили им плохой опорой, хотя все эти тяжелые складки нужно было как-то поддерживать на некотором расстоянии от ног. В итоге полностью одетая женская фигура стала выглядеть значительно объемнее, и голова казалась уже совсем крошечной (П.12).



II.10. Моретто да Брешиа (Иль Моретто).
«Портрет дамы в белом». Вашингтон, Националь-
ная галерея изобразительного искусства



II.11. Аньоло Бронзино.
«Элеонора Толедская».
Лондон, собрание Уоллеса

Обнаженная натура Высокого Возрождения отразила такую перемену в пропорциях. Тело стало более массивным, соответственно, удлинлись и ноги, дабы уравновесить вытянутый торс и привести композицию в целом в соответствие с уже успевшим как следует устояться классическим каноном. Но лишняя длина обнаженной ноги, столь характерная для маньеристских фигур как в Италии, так и на Севере, отвечала также и новой моде на юбки до пола, которые позволяли рассмотреть точное расположение ступней, прежде утопавших в обильных потоках ткани. Начинаясь на уровне бедер — вместо грудной клетки, как ранее, — модная юбка середины столетия принимала форму эдакого накрахмаленного колокола или купола, расходясь вширь и спускаясь вниз к строго обозначенной линии подола. Поскольку фигура начинала расширяться столь низко, приходилось увеличивать и длину юбки (и, следовательно, ноги), чтобы изящным образом уравновесить раздавшийся и удлинненный корсаж в верхней части фигуры, которая, в свою очередь, делалась еще массивнее из-за широких изнутри подбитых рукавов. Отныне угадать форму ног одетой женщины сквозь ткань, которая поддерживалась на расстоянии от них, было попросту невозможно, а кое-где, по крайней мере в Венеции, женщины начали носить нечто вроде котурнов, чтобы ноги под юбкой казались



II.12. Лоренцо Лотто. «Лукреция». Лондон, Национальная галерея

длиннее (II.13). В изобразительном искусстве, конечно, женщин на ходули ставить было совершенно не обязательно: их длинные обнаженные ноги могли выглядеть вполне естественными и без этого.

Большая часть ню конца XVI века имеет в основе рисунка цилиндр, который, судя по всему, считался тогда идеальной формой женского тела: освободившись от жестких покровов, он делался гибким и податливым, при этом оставаясь по всей своей длине равномерно широким и тем утверждая в правах отсутствующий на изображении корсаж (II.14, 15; см. также I.45). Широкие бедра в производимом женским торсом эротическом впечатлении явно не играли почти никакой роли; бедра ню XVI века всегда узкие, равно как и груди — плоские и не опускающиеся под силой тяжести. Основой эротического ландшафта продолжали оставаться живот и бедра, только уже существенно удлинненные по вертикали; а груди и ягодицы воспринимались как необходимые дополнения к ним. Можно сказать, что женское тело в эпо-



П.13. «Венецианская куртизанка», в «Diversarum nationum habitus» Бертелли

ху Высокого Возрождения воспринималось как длинный и объемный живот, вытянутый от ключиц до самого паха, с неким отдаленным намеком на груди, которые и видны по большей части только затем, чтобы рисовальщик правильно разместил соски.

Плоти всех этих позднеренессансных дам свойственен тот же туго набитый вид, что и гладким, плотно подбитым одежаниям, модным в означенную эпоху. Мышцам, костям и разного рода телесным выпуклостям воли дают ничуть не больше, чем текучим потокам шерсти, шелка и бархата; шелк и кожа одинаково туго натянуты поверх основных форм, словно бы подкачанных изнутри воздухом: без единой морщинки. И не только роскошные ню Тициана и Веронезе, но и жемчужных оттенков создания школы Фонтенбло, и нервические обнаженные голландских и фламандских маньеристов — все как одна щеголяют различными вариациями этого гладко вылепленного, подбитого изнутри и вытянутого в длину тела, увенчанного маленькой аккуратной головкой



II.14. Бернардино Луини. «Венера». Вашингтон, Национальная галерея изобразительного искусства

II.15. Тициан. «Даная». Мадрид, музей Прадо



с плотно облегающими череп волосами и уравновешенного на противоположном, нижнем конце парой крохотных стоп.

По европейским поясным портретам, как мужским, так и женским, заметно, как с предшествующего столетия изменились идеальные пропорции человеческого тела; на портретах XV века мы видим крупные головы, которые кажутся еще больше из-за большого количества волос, шляпы или накидки — крепкая шея соединяет их с укороченными и усеченными в размерах торсами (II.16, 17); теперь же огромные плечи, к тому же увеличенные за счет рукавов и расшитой драгоценностями, колоссальных размеров передней части костюма, занимают большую часть полотна — под небольшой и достаточно компактно оформленной головой (II.18, 19). Барочная мода отказалась от плотной подбитой ткани и от длинного, сковывающего движения корсета, перенесла акцент на текучие, плавно очерченные округлости, коими разбегаются и материя, и человеческая плоть, и украшения, и волосы — в полной гармонии с прочими манифестациями барочной чувствительности. Под кистью Рубенса женские фигуры ожили водоворотами и вихрями перламутровой краски. Безмянные анатомические выпуклости и складки продернули доселе неподвижную жировую ткань под пришедшими в безостановочное и беспорядочное движение кожными покровами нимф и богинь — точно такое же, которое вздыбило атласные рукава и юбки едва успевших войти в моду свободно развевающихся платьев. На протяжении первой половины столетия пояс у модниц снова стал выше, а не выходящий из моды животик под ним стал заметнее, чем когда-либо раньше. Цилиндрический по форме корсаж оставался жестким и строгим, хотя и стал гораздо короче, в том числе и за счет широкого пояса, а груди по-прежнему расплющивали, плотно прижав к грудной клетке. Относительно широкий корсаж дополнялся вздутыми рукавами-буфф, тоже укороченными настолько, чтобы обнажить предплечья, — причем позу теперь предпочитали со слегка откинутым назад торсом, так что живот обрисовывался еще отчетливее из-за плоской, стиснутой груди и обильно присборенной чуть выше пояса юбки. Четко выраженных границ между торсом и широкими рукавами или между корсажем и юбкой не существовало. Все части платья, хотя их очевидным образом кроили и расшивали по отдельности, сливались в единую округлую массу.

На ростовых портретах кисти Ван Дейка модницам свойственен этот новый, массивный, делающий женщину похожей на гору ткани вид, с окказиональными шелковистыми ледниками, преломляющими свет (II.20; см. также I.30). Игра света на ломаных поверхностях ткани, которую с таким великолепием передает Ван Дейк, была, судя по всему, свежеизобретенным базовым свойством модного платья («О как меня слепит сей блеск!» — написал в 1648 году Геррик о «текучести» одежд Джулии), а соответственно, и игра света на коже



П.16. Эрколе Роберти. «Джиневра Бентивольо».
Вашингтон, Национальная галерея
изобразительного искусства



П.17. Рогир ван дер Вейден. «Портрет дамы».
Вашингтон, Национальная галерея
изобразительного искусства



П.18. Тициан. «Пьетро Аретино».
Нью-Йорк, права принадлежат коллекции Фрика



П.19. Гольбейн Младший. «Генрих VIII».
Рим, Национальная галерея (Боргезе)



II.20. Антонис Ван Дейк. «Королева Генриетта Мария с карликом». Вашингтон, Национальная галерея изобразительного искусства



II.21. Питер Пауль Рубенс. «Три грации». Мадрид, музей Прадо

требовала сложносочиненной, гляцевитой поверхности. Обнаженные Рубенса, известные обилием жира, в действительности не такие уж толстые: они просто преисполнены плоскостей, отражающих свет. Отдельные участки плоти такими гамачками свисают в самых неожиданных местах, совсем как складки той ткани, которую они только что скинули с себя (II.21). Места эти фламандские обнаженные красотки, по сути, занимают меньше, чем некоторые венецианские ню конца XVI века; однако все эти переливающиеся на свету, своенравные припухлости заставляют их казаться куда более корпулентными, чем гладкие дамы Тициана, которые, сколь бы тяжеловесными ни были, кожу свою носили точно так же, как платья, — скроенной точно по фигуре, главное, чтоб не топорщилась подкладка.

Модные груди оставались довольно скромными по размерам; однако теперь элегантная линия шеи спускалась вниз, приоткрывая верхнюю их часть, порой даже вместе с соском (II.22, 23). Снизу округлыми они не были из-за прямого и строгого корсета, который просто не оставлял для этого места; юбка снова стала тяжелой, и линия пояса поднялась довольно высоко, к грудной клетке. Корсаж иногда удлинялся спереди за счет жесткого суживающегося книзу выступа и, как правило, сильно выступал вперед из-за резко расширяющейся



П.22. Питер Пауль Рубенс. «Портрет дамы в соломенной шляпке». Лондон, Национальная галерея

П.23. Террит ван Хонтхорст. «Пастораль». Музей изобразительных искусств Сизгла

в верхней части юбки, отчего живот казался еще массивнее. Женский торс оказался выстроенным вокруг живота отчетливее чем когда-либо; но и бедра, которые теперь свободно расходились вширь из-под укороченного корсета, стали брать свое в отношении эротической привлекательности.

Модный силуэт был мастерски передан в обнаженной натуре рукой раннего Рембрандта, дамы которого щеголяют скромных размеров грудью, пухлыми плечами, тяжелыми животами и той общей массивностью нижней части тела, которая столь радовала глаз современников (см. III.2, 3). Одетые мужские силуэты того же периода выше бедер выглядят примерно так же; расширяющиеся к локтю рукава, очень плоская грудная клетка, переходящая в выпуклый живот, и тут же нагромождения ткани вокруг пояса и бедер. Головы как у мужчин, так и у женщин укрупнились благодаря завитым или развевающимся по ветру волосам и объемистым шляпам.

Из-за того, что столько веков подряд объемистый женский живот выглядел столь привлекательно, беременность, как правило, не изображали, акцентируя внимание на его размерах, — даже в чисто жанровых сценах. При необходимости показать недвусмысленные признаки беременности обычай, судя по всему, требовал демонстрации неуместного в каких-либо иных ситуациях беспорядка в одежде: например, слегка распушенного в нижней части корсета или даже полного отсутствия такового, чтобы складок спереди на платье становилось заметно больше. Священный сюжет посещения беременной Девой



II.24. Ян ван Эйк. «Джованни Арнольфини и его жена». Лондон, Национальная галерея



II.25. Поль де Лимбург. «Рай земной», из «Les très riches du Duc de Berry». Шантийи, музей Конде

Марией беременной же св. Елизаветы часто решается через изображение вытянутых рук: каждая из женщин дотрагивается до живота другой, ради пушщего духовного восхищения как собственного, так и зрителя — однако животы у них при этом увеличены ничуть не заметнее, чем обычно. Торчащий живот был слишком устойчивым атрибутом женской красоты, чтобы делать из него специфический признак беременности. Джованну Арнольфини на знаменитом парном портрете ван Эйка часто принимали за беременную — на деле же перед нами демонстрация того, как худенькие, в полном соответствии с модой, плечи и грудь юной невесты могут быть выгодно уравновешены не менее роскошной округлостью на месте живота, увеличенной паче всякой очевидности для того, чтобы повыгоднее акцентировать обильно струящееся по полу зеленое платье. Зритель должен одновременно оценить и ее собственную привлекательность, и богатство мужа: типичная манера саморепрезентации для женщины из буржуазной семьи (II.24).

В рамках этой специфической стилистики женский живот задавал центральную смысловую точку всего костюма. Здесь как раз ставилось равновесие между достаточно замысловатым головным убором и волочащейся по полу юбкой — или, для девиц, между волочащейся юбкой и длинными волосами. Куполообразный живот оказался не только эротически притягателен, но и элегантен: элегантность была гораздо важнее деторождения. В искусстве обнаженной природы по этой моде ситуация была точно такой же. Большой живот был дан



П.26. Ян Охтервелг. «Музыкальная вечеринка».
Лондон, Национальная галерея

П.27. Никола Пуссен. «Марс и Венера»
(фрагмент). Штат Огайо (США), Толедский музей
изобразительного искусства



нагой фигуре, освобожденной от всякого рода портняжных премудростей, просто потому, что он — один из немногих постоянных элементов костюма (наряду с девичьими каскадами волос), который при этом является естественной составной частью тела. Когда ван Эйк или братья Лимбург украшали своих обнаженных дам объемистыми животами, они вполне могли исподволь намекать на особую изысканность и возвышенность их красоты, указывая, как они выглядели бы в обычной жизни, будучи облачены в роскошные платья, — даже тогда, когда персонажи вроде той же Евы, к примеру, не предполагают возможной какую бы то ни было одежду (П.25). Так же и с нагими женщинами Рубенса — может показаться, что они с самого начала были задуманы как полные в самом обычном смысле слова, равно как и обильные смыслами высшего порядка; однако их объемистые животы даже при самой реалистической трактовке все равно несли бы на себе отпечаток роскоши, отзвук богато присборенных у пояса атласных юбок.

Во второй половине XVII века был возрожден удлиненный жесткий корсет с удлиненным книзу лифом. Корсет этот стал своеобразной репликой позднеелизаветинского корсажа, только теперь подчеркивалась грудь, а живот убирался. Когда-то, в 1590-х годах, модная постановка фигуры предполагала сплюсненную грудь и выпяченный живот даже под самым строгим и жестким корсетом. Теперь же, в 1690-х годах, грудь была выдвинута вперед, ягодицы — назад, а живот как будто бы исчез совсем. Привычная манера упаковывать



П.28. Томас Гейнсборо. «Сара, Леди Иннес». Нью-Йорк, коллекция Фрика



П.29. Луи Леопольд Буальи. «Урок оптики»

женский торс в продолговатую, с удлинённой талией форму осталась в силе, но переменялась поза. Очень длинная и заостренная книзу передняя поверхность нового стильного лифа была направлена вертикально вниз — и тело подавалось вперед, и впервые — грудью вперед. Для усиления этого эффекта впервые были введены высокие каблуки. Эта довольно специфическая, проникнутая свежим эротическим импульсом постановка фигуры, с прямой спиной и подачей тела вперед, никогда ранее модной не была — но впоследствии не раз становилась таковой и в итоге оказала серьезное влияние на общие представления о том, что такое привлекательная женская нагота. Конец XVII века, к примеру, изобилует изображениями дам с весьма выразительной грудью, буквально рвущейся наружу из выреза платья, — и груди эти кажутся более массивными, округлыми и лоснящимися, чем те, которые предлагались вниманию публики в предшествующие столетия. Даже самые откровенные ракурсы этих женских прелестей в ренессансной живописи были относительно скромными по размеру и, порой, довольно бесформенными (см. III.35) по сравнению с различными голландскими, французскими и итальянскими вариациями на эту тему, написанными после 1650 года.

В последующие полстолетия модный лиф начал скорее выталкивать грудь наружу, нежели прятать ее: этот двойной холмик отныне должен был вздыматься и вполне отчетливо бросаться в глаза по-над верхним обрезом платья. Ранее декольте бывали и вырезом ниже и показывали больше; теперешний вырез был



II.30. Жан Оноре Фрагонар.
«Греза». Нью-Йорк,
коллекция Фрика

не слишком глубоким, но зато была приподнята сама грудь, тугими полушариями поверх жесткого матерчатого конуса (см. III.59). Ближе к концу столетия платья стали подчеркивать и зрительно увеличивать зад, иногда за счет драпированного турнюра, — чтобы уравновесить выступающий вперед бюст. В искусстве ню XVI века ягодицы в ракурсах, представляющих женскую фигуру сзади, выглядят как относительно скромных размеров выпуклости, гармонично завершающие собой эпически величественные бедра; но к концу века XVII женские зады стали гораздо массивнее, в полном соответствии с бедрами, которые тоже стали шире, — и именно на ягодицах отныне и впредь будет сосредоточено внимание зрителя, взирающего на обнаженную женскую натуру со спины (II.26, 27).

Модное женское платье начала XVIII века привлекало все больше внимания к бюсту. Корсеты и лифы кроились со спины более узкими, благодаря чему руки оттягивались назад, а груди на расправленной до предела грудной клетке разводились по сторонам; в идеале шея и голова должны были держаться над всем этим великолепием совершенно прямо (II.28). Эта, в духе Вест Пойнта, манера выкатывать грудь колесом усугубилась впоследствии увеличением объема бюста за счет пышных шейных платков, вкупе с постоянными рецидивами наклонной вперед постановки фигуры (II.29). В последней четверти века, вместо того чтобы утягивать всю грудную клетку, стали утягивать одну — физиологическую — талию; груди же при помощи особым образом смоделированного лифа

обособлялись и усиливали жизненную выразительность, превращаясь в два идеальных полушария. Похожая на песочные часы фигура с совершенно прямой спиной, столь провокативным образом представленная обнаженной махой Гойи, была переизобретена именно тогда, впервые со времен Древнего Крита (II.30). В общем подчеркнутая полнота груди и соответствующая ей полнота ягодич сделались основой женской сексуальной привлекательности — а тонкая талия

II.31. Франсуа Буше. «Венера, утешающая Амура». Вашингтон, Национальная галерея изобразительного искусства





II.32. Жан Оноре Фрагонар. «Качели» (фрагмент)

создавала необходимый контраст. Выступающий вперед женский живот в любой компоновке, дававшей ему преимущество перед прочими выпуклостями, судя по всему, навсегда утратил статус первостепенной эротической величины.

Ватто, Буше и Фрагонар осознанно пытались возродить к жизни обнаженных Рубенса. Равняющаяся на античные образцы классицистическая обнаженная натура показывает лишь самые поверхностные следы влияния современной моды — точно так же и выполненные под Рубенса ню максимально очищались от влияния критериев современной «одетой» женской красоты в пользу той художественной условности, в русле которой и ковался данный идеал. Буше и Фрагонар выработали собственный стандарт эротической женской обнаженности, воспроизведенный из позаимствованных у Рубенса деталей: нагой образ, по всей очевидности имевший мало общего с модным одетым силуэтом эпохи, но при этом образцово задуманный и выполненный не хуже любого костюма (II.31).

Эти живописцы преуспели также в создании модно одетого женского тела; а кроме того, обладали выразительным умением всякий раз брать до предела выверенную ноту совершенной, изысканной элегантности. Делать это стало труднее, когда после смерти Людовика XIV придворный этикет утратил прежнюю строгость, а на горизонте замаячили рокайльные вкусы. Раз платье стало более фривольным и, судя по всему, более комфортным, художникам пришлось учиться передавать атмосферу легкости и беззаботности, хотя писали они все тех же дам, затянутых в не менее строгие, длинные и узкие корсеты и облаченных в такие же длинные юбки, как во времена королевы Елизаветы. Применительно к этому новому, специально сконструированному обнаженному телу легкость и фривольность выразить было куда проще. Буше и Фрагонар прекрасно показывали своих пухленьких, живеньких, но крайне аккуратно выполненных молодых женщин в позах более чем откровенных, при этом даже и близко не подходя к почти порнографической атмосфере, столь характерной для рубенсовых ню, вид которых такой, будто они сходят с ума от радости, что сумели освободиться от своих громоздких корсетов и юбок.

По сути дела, нагота — самое естественное состояние для этих розовых нимф. Никакой корсет никогда не утягивал и не заставлял собираться складками их мягкие талии и животики, не подпирал снизу их розовоцветных грудей; в том, что касается ног, — ни натуралистическая неловкость, ни изысканная греческая скульптура явно не диктовала им никаких правил приличия и привычки прикрывать себя. Ноги у этих дам, как правило, слегка коротковаты и куда более приспособлены к тому, чтобы раскидываться по облакам или теряться среди атласных подушек, чем к тому, чтобы стоять прямо, поддерживая невидимые юбки. Когда Фрагонар балует нас одетой эротически притягательной дамой, вроде той, которую мы видим на его «Качелях», общая длина ее ноги вынужденно увеличивается, чтобы ножка должным образом показалась из-под поднятой ветром юбки; однако вытянутые, затянутые в чулок икры этой барышни укорочены самым вызывающим образом, явственно отсылая к условностям искусства ню (II.32). От комбинации двух модных эротических конвенций бедра у нее кажутся невероятно длинными до гротеска — если мы, конечно, согласимся, что они ладят как с туловищем, так и с коленями. Обильно взбитая шелковая пена, которой занято все пространство между облегающим лифом и обнажившимся из-под подола коленом, искусно скрывает от нас сей анатомический казус.

Обнаженные Фрагонара и Буше облачены в плоть и кожу, подогнанные на манер изошренного комбинезона, пошитого наполовину из пикантной полудетской невинности, а наполовину из вполне осознанной сексапильности. Несколько зауженные плечи, круглые головки и короткие ноги придают им инфантильный вид, роднящий их с приставленными к ним купидонами.

Субстанция их тел, в отличие от заданного Рубенсом прототипа, неотличима от плоти младенцев, всегда разгуливающих голышом. Укороченные ноги идеальной ню образца XVIII века предполагали так же укороченный торс; впрочем, соблазнительные линии груди и седалища ужатию не подлежали. Необходимое пространство освобождал живот, который в сравнении со всей остальной фигурой умался до незаметности. У художников вошло в привычку драпировать среднюю часть обнаженной фигуры, скрывая не только область лобка, но еще и живот, и диафрагму, — чтобы подчеркнуть полную грудь, крепкие ноги и округлые ягодицы, не отвлекаясь на промежуточные части тела. Вместо ткани живот вполне могла укрывать удачно расположенная рука (1.50).

Неоклассические стилистические идеалы, в применении к женскому телу, неукоснительно требовали общей отмены тонкой и точно обозначенной талии, которая окончательно вошла в моду примерно к 1780 году. Греческий хитон, как бы его ни модифицировали на практике, требовал тех длинных вертикальных складок, которые мы видим на античных статуях, и совершенно неклассического вида вогнутости по бокам перебивать их не имели никакого права. Впрочем, полные округлые груди появились, чтобы остаться надолго; итак, неоклассическое искусство породило женский образ, который состоял из двух четко очерченных полушарий поверх длинного, похожего на футляр



П.34. Уильям Блейк.
«Архангел Михаил,
связывающий Сатану».
Кембридж, Массачусетс,
Музей изобразительных
искусств Фогга,
Гарвардский университет

тела, не имевшего четко выраженных линий сгиба. Ромни, этот запоздалый Гойя, как другие живописцы, по полной эксплуатировал этот усложненный силуэт. Груды отделены от торса высокой линией пояса, так называемой талией в стиле ампир, которая явно не только полностью отвечала представлениям современников о том, что такое настоящий классический стиль, но и провоцировала повышенное внимание к женской груди (1.53). Даже самого беглого взгляда достаточно, чтобы понять, что в Античности одежду подпоясывали на самых разных уровнях; следовательно, любая высота, на которой моде в ту или иную эпоху угодно было разместить поясок, легко могла быть легитимирована ссылкой хотя бы на один классический пример.

В течение первых пятнадцати лет XIX века женское тело ниже груди представляло собой почти идеальную форму трубы. Цилиндрический контур, столь выразительно представленный на великих рисунках Энгра, отливался в строгую форму и подчеркивался корсетом столь же обязательным, как и в любую предшествующую эпоху, с небольшим смещением акцентов. Изначально, особенно среди французов, которые и изобрели этот новомодный неогреко-римский женский костюм, корсетов не носили вовсе, и на краткое время поистине революционная нагота засияла сквозь муслин — хотя чаще всего через дополнительную зрительную преграду облегающего трико телесного цвета. Однако от длительной традиции обязательного сочетания корсета сверху и юбки внизу, которая на долгие пятьсот лет, несмотря на все ухищрения моды, привязала женское платье Западной Европы к одному-единственному базовому образцу, — отказаться было не так-то просто. И англичанки, и дамы с континента вскоре вернулись к корсетам, только теперь форма корсетов стала другой в согласии с новым идеалом женской фигуры.

Типичная английская нагота, в полном соответствии с английской модой, приобрела к этому времени свойства весьма несхожие ни с французским искусством, ни с французской культурой. Непринужденная английская сельская жизнь и загородное платье сделались последним словом аристократической элегантности конца XVIII века, и регулярно с тех пор становились образцами для *высшего света* других стран, боровшегося против строгой формализованности и роскошных тканей как обязательных атрибутов *noblesse*. В простых длинных белых платьях для английских герцогинь не было ровным счетом ничего нового, к началу XIX века они носили такие уже лет двадцать, как и подражавшие им француженки, — хотя, конечно, вполне традиционно затягивались при этом в корсеты, надевали надлежащее число нижних юбок и сооружали сложные прически. Однако ближе к концу 1780-х годов Джошуа Рейнольдс, достигший высокой степени президента Королевской академии

* Благородство, аристократизм (фр.). (Прим. пер.)

и потому получивший официальное право утверждать эстетические стандарты, возвестил, что линия важнее цвета. Английское искусство, равно как и мода, восприняли классицистический силуэт. И тем не менее в металлическом, жестко графическом стиле Фюзели и в блеклой до бесцветности четкости акварелей Блейка такой принцип применяется для передачи обнаженной натуры способами слишком экстремальными и проторомантическими даже для французов, таких как Давид или Энгр. Неоклассические английские ню сплошь заражены этим лихорадочным, мертвенно-бледным нордическим эротизмом: груди и ягодицы здесь было принято прорисовывать с особой четкостью, особенно в тех случаях, когда они проглядывают сквозь тесно облегающую тело одежду.

И в живописи, и в скульптуре привычка оборачивать обнаженную натуру в облегающее платье зиждется на многочисленных и постоянно копируемых классических образцах, но все же в английском классицизме чисто эротическая составляющая этой художественной конвенции приобрела откровенно преувеличенное значение, незнакомое другим временам и стилям. Тенистое место схождения бедер, гладкие купола грудей и ягодиц неизменно проступали сквозь линии платья куда более сладострастно, чем у французских художников того же периода или Боттичелли, Мантеньи и Дезидерио да Сеттиньяно, которые пытались делать примерно то же самое в эпоху Возрождения, — да и, собственно, чем у греческих скульпторов. Очевиднее всего этот импульс проявляется у популярных художников Роулэндсона и Гилрея, в эротических карикатурах и сатирических иллюстрациях, на которых у женщин спереди и сзади — раздутые до невероятных размеров полушария, выразительно подчеркнутые прорисованными с нажимом линиями платьев.

Обнаженная натура у Фюзели, даже несмотря на вихрь экспрессии, рожденной (как и сам художник) в лоне швейцарской северной готики, никогда не бывает слишком пикантной; Блейк же, как правило, пишет своих ню в еще более постной манере. Однако и тот и другой вводят в употребление нечто вроде прозрачной неземной ткани для того, чтобы облечь ею и лишний раз — любовно — подчеркнуть линии тела. Оба они, таким образом, заимствуют модный неоклассический художественный принцип использования драпировки вместо любых видов одежды; однако оба же и своевольничают, применяя его на маньеристский лад, подобно тому как это делали Тинторетто или Эль Греко, — так, словно имеют дело не с полотном, а с водой или светом. Они готовы идти еще дальше: под кистью каждого из этих художников — а также и некоторых других — размывается и становится зыбкой сама грань между обнаженностью и не-обнаженностью (II.34). Длинные и текучие на классицистический манер, но при этом совершенно неземные одеяния создают вокруг человеческой фигуры нечто вроде нимба, гало, мерцающего электрического поля. В итоге она

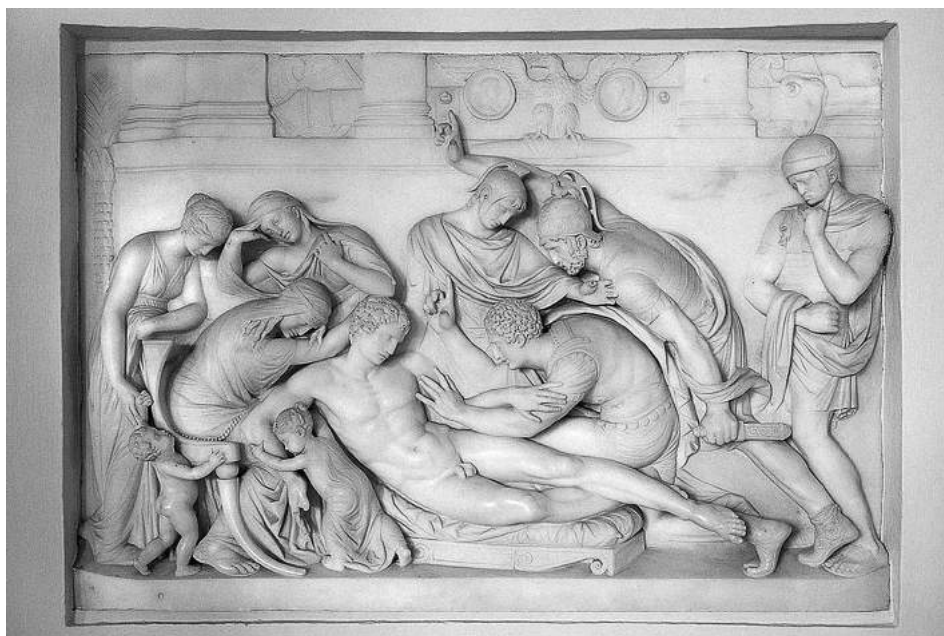


П.34. Джошуа Рейнольдс.
«Смерть Дидоны».
Лондон, Букингемский дворец

П.35. Генри Фюзели.
«Ночной кошмар».
Франкфурт, музей Гете



приобретает мощный эротический заряд, особенно в тех случаях, когда, как это обычно бывает у Блейка, собственно сексуальные проекции тел сведены к минимуму. Флер тонких линий, очерчивая края мускулов и сочленений, одновременно и обозначает драпировку, и подчеркивает наготу, — и он ощутим даже тогда, когда на самом полотне его нет. Графическая артикуляция обнаженных тел у Фюзели и Блейка создает классически безупречное и одновременно



П.36. Томас Бэнкс. «Смерть Германика». Хокэм-холл

эротичное в специфически готической манере одеяние наготы — тонкий, в один штрих, покров блистающих своим отсутствием складок.

Английская неоклассическая эротика, держащаяся на системе отсылок к эффекту платья, как будто надетого на голое тело, не может быть сведена только к причудливым визионерским полотнам Фюзели, на которых общая атмосфера сексуальности всегда была достаточно очевидной, или к мощным и пронизанным светом работам Блейка. В написанной на безупречно классический сюжет «Смерти Дидоны» (1781), кисти самого Рейнольдса, наполовину прикрытое драпировкой тело мертвой царицы расположено таким образом, чтобы буквально вытолкнуть вперед груди самым неестественным и чуждым Античности образом. Ее фигура, как и в случае с махой Гойи, служит непосредственным отражением* современных автору представлений о том, что есть сексуально привлекательное женское тело, которому корсет помогает обзавестись большими, высоко расположенными, торчащими вперед и широко расставленными грудями. Откинутость назад Дидоны, вопреки законам земного притяжения, никак не сказалась на сочности ее выдающегося бюста, чей своевольный нрав не смогли сдержать ни благоговейное почтение к антич-

* За прототипом, хотя и достаточно отдаленным, Рейнольдс обратился к Джулио Романо.



II.37. Ж.О.Д. Энгр. «Мадам Везей с дочерью». Кембридж, Массачусетс, Музей изобразительных искусств Фогга, Гарвардский университет



II.38. П.П. Прюдон. «Венера и Адонис»

ным и ренессансным образцам, ни элементарное чувство пропорции. Фюзели восхищался этой картиной и, судя по всему, в последующие годы охотно заимствовал для различных версий своего «Ночного кошмара» подсмотренные здесь противоестественные маммо-эффекты (II.34, 35). Работы скульптора Томаса Бэнкса, относящиеся приблизительно к 1780-м годам, показывают то же самое несколько чрезмерное внимание к эротическим деталям, причем не только к груди. Воздействие таких деталей растет тогда, когда фигуры расположены в совершенно чуждых античной традиции аффектированных позах, при этом переданных с холодной и расчетливой четкостью — этим фирменным знаком английского неоклассического стиля. Джон Флаксман был едва ли не единственным художником этой школы, чьи драпировки действительно что-то скрывали и чьи классические как с точки зрения формы, так и с точки зрения поведения фигуры могли находить некоторый компромисс с английскими вкусами того времени в области эротической выразительности.

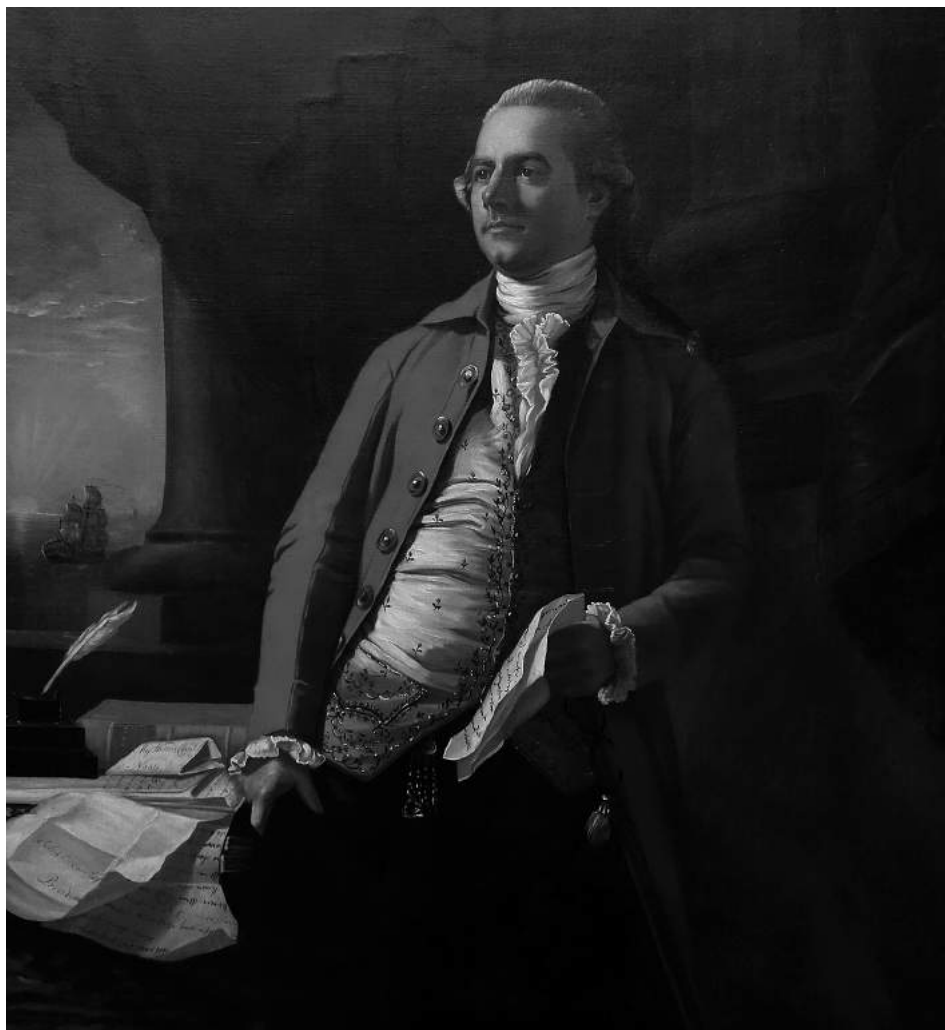
Чуть позже по обе стороны от Ла Манша (и, как представляется, вне зависимости от пола) удлинённые тубообразные человеческие тела словно подверглись некоей таинственной порче, не давшей им сидеть и лежать хоть сколько-нибудь естественным образом. Так, обнажённые фигуры у Прюдона или в «Смерти Германика» Томаса Бэнкса (II.36) торчат подобно поставленным на дыбы диванным валикам. Подобные позы были созданы когда-то

в итальянском маньеристском искусстве и со временем показали себя во всей красе у художников школы Фонтенбло — хотя сходные примеры встречаются и много ранее, особенно у греческих вазописцев. Однако неоклассическая разновидность этой позы обладала дополнительным ресурсом визуальной убедительности — за счет сходства с силуэтом современного модного платья. Мы уже имели возможность убедиться в том, что около 1800 года идеальный женский торс представлял собой цилиндр, простирающийся от высоко поднятого бюста едва ли не до середины бедра, без каких-либо острых выступов в районе талии и таза.

Чтобы поддерживать этот идеал, под полупрозрачной поверхностью ткани скрывались разного рода ухищрения: полные женщины носили длинный, со стальными ребрами корсет, который поднимал грудь и утягивал бедра; для дам менее корпулентных предназначался сводящий бедра вместе длинный и узкий чехол, составленный из телесного цвета ткани, иногда поверх него носили накладной бюст; для тех, кому с грудью повезло от природы, была придумана напоминающая лифчик конструкция в верхней части лифа, которая поднимала груди едва ли не до уровня плеч; был еще корсет-«развод», предок нынешних бюстгалтеров «на косточках»: короткий, со вшитой металлической пластиной, чтобы разводить груди по сторонам. Некоторые из сидящих одетых дам на изящных рисунках и полотнах Энгра между 1810 и 1815 годами могут похвалиться торчащими вперед, разведенными в стороны и высоко приподнятыми грудями в верхней части длинного, подобного свернутому бумажному полотенцу туловища, облаченного в очень узко скроенное платье и выгнутого плавной пологой дугой: ни живота, ни «покрышек» на бедрах, ни лишних выпуклостей, ни лишних изгибов (II.37). Спасти от общей участи удалось разве что грудям, поверх этого тубуса, и, много ниже, коленям. В движении это тело буквально требовало дробной, семенящей походки.

Неоклассической ню, решившей следовать этой причудливой моде, свойственны странная неопределенность в конструкции скелета и полный мышечный паралич в середине туловища; по этому показателю ее сразу можно отличить от мягко удлинённых пропорций маньеристских ню или от стройных атлетичных греческих фигур, по образу и подобию которых она и была создана. Французские ню также демонстрируют весьма выразительную лепку грудей — но только не за счет дополнительной окантовки, как в Англии, а за счет либо резко обозначенных складок под самой грудью, либо резко отбрасываемой ею тени (II.38).

Модное мужское платье конца XVIII века, при всех его существенных отличиях от женского как по общей конструкции, так и по способам производить впечатление на зрителя, также было ориентировано на выработку несколько павлиньей осанки. Эта неоклассическая поза по сути соответствовала скорее



П.39. Джон Синглтон Копли. «Портрет Элканаха Уотсона». Нью-Джерси, Музей изобразительных искусств, Гарвардский университет

не новому, открытому на рубеже веков крою, который принято ассоциировать с Бо Брамеллом и который существовал параллельно с «греческим» стилем дам, — а поздней стадии моды, державшейся на шелковом камзоле, жилете и бриджах. В революционной атмосфере конца века сама эта мода быстро уходила в прошлое, однако любая система художественных предпочтений в области изображения обнаженной мужской натуры по-прежнему следовала формам и пропорциям в соответствии с костюмами, рассчитанными на удлиненный торс и зауженные плечи. В середине века модное мужское тело было от плеч и до колен покрыто несколькими находящими друг на друга пластами



П.40. Джеймс Барри. «Смерть Вулфа»

П.41. Джозеф Райт из Дерби. «Сэр Брук Бутби». Лондон, галерея Тейт



материи, весьма плотно подогнанными, но не очень ладно скроенными. Камзол, жилет и бриджи обтягивали тело, но собирались при этом множеством мелких морщин из-за отсутствия выточек и складок, которые могли бы помочь подогнать одежду в соответствии с изгибами тела. По ширине плечи, грудь,



II.42. Рафаэль Менгс. «Парнас» (фрагмент).
Рим, Вилла Альбани

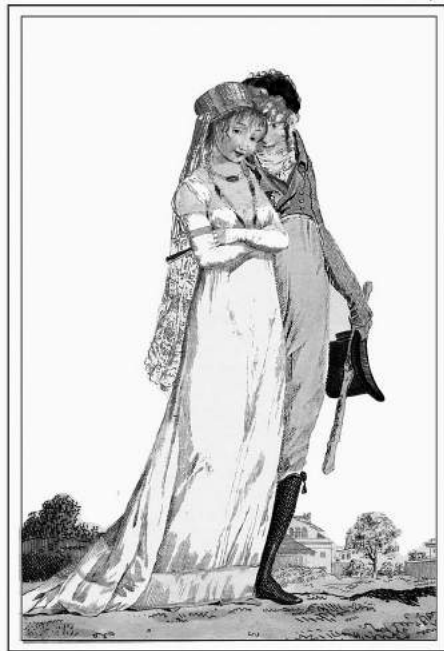
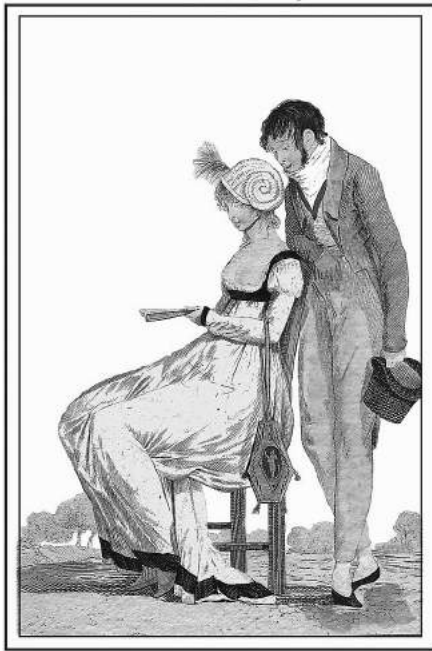
талия и бедра в идеале должны были, судя по всему, быть одинаковыми: рельефная подкладка на груди и плечах не подразумевалась вовсе — либо же, как в XVI веке, создавала равномерное основание для живописно выпуклых рукавов и бриджей. Брюшко прятать было не принято, более того — на плотно обтянутом материей туловище оно должно было казаться еще более объемным. Мужские тела шире всего казались в бедрах: сзади их визуальнo увеличивали фалды, а спереди — нависающий над ними живот (II.39).

Чтобы придать фигурам на портретах и исторических полотнах, облаченным в это не слишком удобное платье, легкую классическую грацию, художники вынуждены были изгибать тела персонажей едва ли не по синусоиде. В «Смерти Вулфа» (1771) Бенджамена Уэста и на картине Джеймса Барри на эту же тему (1776) тело героя выгнуто гладко и волнообразно, без всяких намеков на угловатость (II.40). Эта полулежачая, полусидячая поза давала художнику возможность выгоднее всего продемонстрировать плотно облегающую тело одежду, показав гладко разбегающиеся по ткани жилета и долгополого верхнего одеяния морщинки — на портрете сэра Брука Бутби кисти Джозефа Райта из Дерби мы отмечаем тот же самый эффект, исполненный в значительно менее аффектированной и героической манере (II.41). Стоящим фигурам свойственна та же плавно изогнутая и подернутая сетью морщинок долговязая пластика (см. V.7), и позы как горизонтально, так и вертикально ориентированные пытаются максимально выигрышно сочетать классические образцы с образчиками современного портняжного искусства. Обнаженные фигуры, подобные той, что мы видим на «Парнасе» (1761) Рафаэля Менгса, зачастую стоят все в той же живописной классической позе, пока еще свободной

от каких бы то ни было обязательств выражать нечто возвышенное (II.42). Ранним романтикам и впрямь удалось достичь подлинного эстетического равновесия между цветущими в полную силу идеалами рококо и нарождающимися неоклассическими вкусами.

Энергичная, несколько взбалмошная маскулинность обнаженных мужских персонажей XVIII века, вылепленных по рубенсовской модели (характерная, скажем, для сатиров, которые время от времени сопровождают нимф у Буше), восприняла в себя некоторую долю рокайльной утонченности, хотя эта последняя уже начала понемногу вступать в разного рода сочетания с неоклассической плавностью движений и форм. В 1760-х годах отличительными чертами этого типажа мужской обнаженной натуры были удлиненный торс, прямая спина и довольно узкие плечи, в полном соответствии с текущими вкусами в одежде, которые в качестве главного украшения костюма предполагали длинный жилет и длинную же искривленную линию декоративных обшлагов и лацканов. В «Выборе Геракла» (1764) Бенджамина Уэста мы видим не слишком обремененного мускулатурой Геракла, очень похожего на Аполлона у Менгса; у обоих — продолговатый торс, как будто вырезанный из мыла, и оба застыли в похожих едва заметно изогнутых позах, знакомых нам по множеству «одетых» портретов, кроме того, по второстепенным персонажам в той же «Смерти Вулфа».

В последние два десятилетия XVIII века обнаженная мужская фигура начала меняться в соответствии с новыми представлениями о том, как должно выглядеть обнаженное мужское тело: как с точки зрения формы, так и с точки зрения позы. Изменения эти нашли отражение в новых модных тенденциях, а также и в обновленных художественных идеалах, которые стали формировать свежий взгляд на Античность. Идеальное платье должно быть удобным и не сковывать движений — в том, что касалось воплощения этих новомодных представлений, мужской костюм шел на несколько шагов впереди женского платья, сдерживаемого, как обычно, гораздо более значимыми представлениями по ведомству личной привлекательности и социальных различий. Мужское тело, составившее компанию плотно упакованным дамам Энгра в первые два десятилетия XIX века, выглядит на удивление ноншалантным. Постепенно в употребление вошли брюки и кроеное платье — подбивать вещи стали крайне умеренно, чтобы разве что самую малость подправить форму тела в том или ином месте; в остальном же материя облегла фигуру довольно свободно, причем костюм начал представлять собой единое целое. На мужском теле такой костюм смотрелся изящно практически в любой расслабленной или, напротив, напряженной позе. Если на локтях, на талии или в промежности шерстяная ткань или замша вдруг заламывалась или собиралась складками, то исключительно во исполнение осознанного замысла. Плотная и гладко облегающая тело ткань, к примеру в районе шеи, плеч или груди, могла выглядеть еще эффектнее

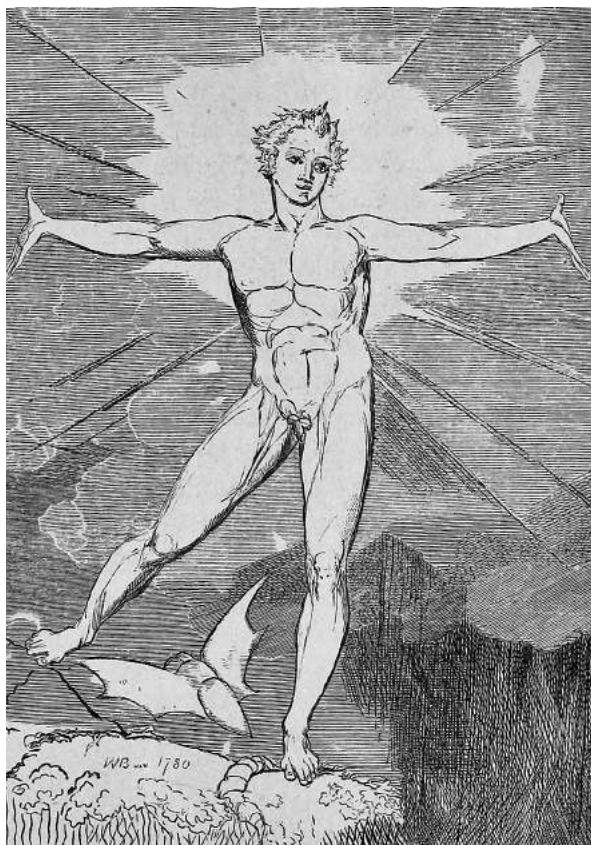


П.43. Модные иллюстрации, 1800-е

за счет изысканного шейного платка или за счет того, что она была едва заметно подбита в нужных местах, — сколь бы небрежной ни была при этом поза.

Мужской костюм эпохи регентства своей исключительной и прочно обосновавшейся с тех пор в мире моды сексуальной привлекательностью (которая дожила до наших дней в виде смокинга) не в последнюю очередь был обязан четко сбалансированным сочетаниям строгости и свободы, жесткого контроля и романтической беззаботной легкости. Растрепанные ветром волосы и небрежно распахнутый ворот смотрелись с этим кроем ничуть не менее изысканно, чем самая тщательная прическа в сочетании со столь же тщательно повязанным галстуком; а вычурные позы — нога за ногу, откинувшись — шли к ней столь же хорошо, как позы чисто классические. Энгр, неизменный арбитр шика для обоих полов, произвел в своей графике выраженные самыми экономными средствами образы этого нового стиля — хотя на полотнах таких британских художников, как Рэберн, Хоппнер и Лоуренс, мы видим великолепные цветные, в полный рост вариации на ту же тему: джентльмены с надменным видом опираются о стволы деревьев и холки лошадей. И чем небрежнее поза, тем выигрышнее в этой одежде выглядят образуемые телом углы. Обнаженные мужские тела, судя по всему, тоже обретают в это время большую гибкость.

Мужской костюм середины XVIII века — с бриджами и длинным глубоко вырезанным жилетом — подчеркивал продолговатую линию торса и прямой,



П.44. Уильям Блейк.
«Счастливый день». Вашингтон,
Национальная галерея
изобразительного искусства

несколько даже выгнутой назад спины; новая же мода, с длинными панталонами или брюками, надевавшимися к короткому жилету и верхней одежде с фалдами, делала акцент на длине ног, и уже одно это требовало, чтобы плечи стали шире (П.43). Ноги у мужских обнаженных моделей как во французском, так и в английском неоклассическом искусстве движутся куда свободнее (конечно же, в полном соответствии с античными образцами), а мускулатура выше пояса у них становится гораздо более внушительной. Торс укорачивается, так что промежность поднимается выше, а ноги делаются значительно длиннее — моделям Блейка и Фюзели, прилежных учеников Микеланджело, эти пропорции были знакомы уже в 1780-х годах (П.44). Идеальные мужские тела постепенно делались все шире в плечах и все уже в талии, вслед за выкроенными по фигуре костюмами с подбитыми плечами — под которые иногда уже начали надевать корсеты.

Тубообразная форма неоклассического женского платья не задержалась надолго. Мы уже видели, как исходный его вариант, основанный на классической драпировке, плотно облегающей идеализированное и просвечивающее



П.45. Томас Лоуренс.
«Графиня Блессингтон».
Лондон, собрание Уоллеса

сквозь ткань тело, был достаточно скоро абстрагирован в гладкий валик, украшенный парой полусфер; а уже эта абстракция, устоявшись, стала переживать новые трансформации. Линия пояса вскоре вернулась на место, под нижний край грудной клетки, где ее, как в былые времена, можно было утягивать в рюмку. Юбки стали кроить куда более широкими в бедрах, чтобы они потом сходились в конус к узкой талии. Традиционная широкая юбка очень ненадолго уступила место юбке зауженной. Эротическое очарование темных цветов и фигуры, похожей на песочные часы, быстро вернуло себе некогда утраченные позиции.

Мы уже имели возможность убедиться в том, что грудь, значимость которой неизмеримо возросла в XVIII веке, умудрялась оставаться на виду даже и в «тубообразный» период — портрет графини Блессингтон кисти Лоуренса являет нам весьма живой пример вполне солидного неоклассического бюста, поданного как элемент небрежного аристократического шика (П.45); в фантазиях Фюзели, в которых обнаженная грудь есть норма, еще заметнее общая озабоченность эпохи этой частью женской анатомии. Во второй четверти XIX века



П.46. Уильям Этти. «Нимфа и дети». Нью-Йорк, Метрополитен-музей

в завораживающих ню Уильяма Этти, даже в большей степени, чем в бесстрастных красавицах Делакруа, проявляется новый, более цельный эротический идеал, основанный на свежееоткрытой тонкой талии — которой суждено на целый век остаться главным смысловым центром идеальной женской фигуры. В обнаженных фигурах Этти сквозит настолько восторженная увлеченность женским телом, что давало повод сомневаться в серьезности его художественных притязаний; впрочем, тела эти, помимо общей эротической привлекательности фактуры, преисполнены пикантности прежде всего потому, что несут на себе явственный отпечаток моды, окончательно утвердившейся несколько позднее. У них тяжелые, хорошо оформленные груди с крупными, сливового цвета сосками, тонкие и довольно низко расположенные талии, массивные бедра, ягодицы и ляжки и довольно скромных размеров животики (П.46).

Этот тип фигуры до сих пор обладает сильной эротической привлекательностью, но Тициану и Бронзино с их повышенным вниманием к средней части тела он, вероятнее всего, показался бы попросту гротескным. Идеальная женская талия отныне была не просто тонкой — год от года она становилась все тоньше. К 1840 году платья снова могли похвастаться треугольным, под-

битым изнутри выступом ниже талии, который впервые появился в конце XVI века; и обнаженные женские фигуры Этти как раз и являют нам этот силуэт — с удлинённой талией и маленьким животом. К этому прибавились довольно массивные плечи, появление которых обещали огромные рукава 1820-х и 1830-х годов. Ближе к 1840 году и рукава, и плечи поникли; и у всех женских образов 1840-х, как обнаженных, так и одетых, линия от основания шеи до плечевого сустава шла резко вниз (II.2).

Крутая, под сорок пять градусов, покатошь плеч входила в моду в предшествующие эпохи по крайней мере дважды: в начале XVI и в середине XVII века. В обоих случаях эта мода требовала искусного кроя и продуманного дизайна воротников. Распространялась она на оба пола, и влияние ее ощутимо в обнаженной натуре соответствующих периодов: к примеру, у нагих фигур Дюрера, как мужских, так и женских, плечи покатые. В 1840-х годах было принято считать, что эта поза выражает женскую мягкость и податливость, поскольку для того, чтобы как следует ее обрисовать, часто требовалось заставлять модель плотно прижимать руки к корпусу и смотреть через плечо; однако то же самое положение плеч всякий раз, когда оно входило в моду, не менее эффектно использовалось и с тем, чтобы показать мужскую заносчивость и высокомерие. Элегантные флорентийцы Бронзино «носят» покатые плечи в сочетании с короткой стрижкой, аккуратной шапочкой и легкой презрительной улыбкой; в середине 1640-х годов, у непритязательных ню Рубенса и хорошо одетых благородных мужчин Ван Дейка плечи подаются в сочетании с длинными локонами и томными взглядами; в середине 1840-х годов Энгр наделяет ими графиню д'Оссонвиль — вдобавок к гладко зачесанным волосам и пристальному взгляду, лишенному каких бы то ни было намеков на мягкость и податливость (см.: VI.10; V.37).

К этой, порожденной в середине XIX столетия версии покатых плеч, помимо удлинённой талии, причитался довольно массивный, округло выступающий вперед бюст — соответственно и обнаженная натура того же периода демонстрирует нам изрядно увеличившиеся в размерах груди, каких до 1660 года найти почти невозможно. К 1850-м годам талия перестает быть чрезмерно удлинённой, а плечи — неправдоподобно покатыми, и песочные часы, слегка укороченные, делаются еще эффектнее.

Курбе был мастером именно этих, чрезвычайно мощно эротически заряженных женских форм, идеальность которых становилась еще убедительнее благодаря «реалистической» манере исполнения. У впечатляющих пикантным видом женщин Курбе при огромных размерах ягодиц и тяжелых грудях животики уменьшены до минимума, а талии — до пределов физиологической нормы, в полном соответствии с модой, установившейся в конце XVIII века (II.49, см. также III.10). Примерно поколением позже в Германии Коринт писал точно такие же пышные формы в качестве предмета сугубо «реалистического»:



П.47. Гюстав Курбе.
«Источник». Париж, Лувр

впрочем, данный феномен дает о себе знать с завидным постоянством и в академическом европейском искусстве, с надлежащим лоском и колеровкой, и в полупорнографическом искусстве, рассчитанном на массовые вкусы, и на ранних фотографиях.

Едва ли не до самого конца века модное женское платье было рассчитано именно на этот идеальный торс, допуская лишь легчайшие вариации. Осиная талия оказывалась между обширным бюстом и столь же обширными бедрами. После 1850 года грудная клетка тоже стала расширяться, делаясь основой огромной груди, которая теперь занимала собой все пространство между горлом и диафрагмой. Платья ненавязчиво подбивались изнутри, от подмышки до подмышки, чтобы от плеча к плечу шла единая выпуклая поверхность, без каких бы то ни было намеков на форму каждой отдельной груди. Сзади помещалась точно такая же выпуклость, которую образовывали идущие вниз от утянутой корсетом талии пышные складки широкой юбки. Разного рода колоколообразные юбки XIX столетия всегда обширнее всего были сзади — и даже в неоклассических тубообразных моделях сзади платье было принято делать несколько объемнее, чтобы уравновесить откровенно выступающий спереди

бюст (см. фигуру слева на П.37). К началу 1850-х годов юбка приобрела вид огромного круглого колокола, однако в 1860-х эта симметрия вновь уступила место формам с акцентированным тылом, каковые и господствовали в женской моде до самого конца века.

Параллельно с беспрецедентным в истории как изящного искусства, так и портняжного дела вниманием к округлым и объемистым ягодицам, бугрящимся под тонкой талией, возник столь же беспрецедентный и откровенно порочный интерес к нижнему белью. Нужно учитывать, что подавляющее большинство женщин в западном полушарии не носило ничего похожего на трусы до середины XIX века. У мужчин разного рода штаны, как наружные, так и исподние, были в ходу с тех самых пор, как северные и восточные противники Греции и Рима привнесли в драпированную на классический манер античную цивилизацию представление о том, что каждую ногу можно по отдельности одевать материей. Однако идея, что разделить можно еще и женские ноги, пусть даже единственным и первым слоем ткани, на протяжении многих веков казалась непристойной и нечестивой. В начале Средних веков то обстоятельство, что мужчины носили исподнее, а женщины нет, было скрыто под длинными туниками, бывшими в ходу у обоих полов. Когда, с прогрессом XIV и XV столетий, мужские туники начали становиться все короче, исподнее показалось наружу и сразу было преобразовано в элегантные, привлекающие внимание отдельные чехлы для ног. А женское платье развивалось противоположным образом — юбка становилась все длиннее и шире.

Различие между ношением штанов и юбки превратилось таким образом в самое яркое размежевание между полами в отношении одежды — которое со временем стало казаться чем-то вроде закона природы. Штаны стали исключительно мужским правом, и женщинам нельзя было носить их даже скрыто, под юбкой. Женщины носили нижние юбки и чулки, которые подвязывались в районе колена; однако никаких плотно облегающих покровов на бедрах, животе и ягодицах не предполагалось в принципе. Эта истина была неперменной даже в те времена, когда рукава были длинными и узкими, вырезы неглубокими, корсеты — очень строгими, а юбки чрезвычайно тяжелыми — под ними все равно ничего не было.

Акробатки и танцовщицы на протяжении всей истории театра во время представлений, разумеется, надевали нечто вроде трико. Трико были одним из тех элементов театральной жизни, которые, без сомнения, укрепляли в воображении широкой публики представление о связи между сценой и распущенностью нравов. Как только представление о том, чем мужчины отличаются от женщин, оказалось прочно связано с ношением штанов, любой, даже самый ничтожный намек на тайный женский трансвестизм стал считаться указанием на легкую степень сексуальной извращенности, что вызывало к жизни

не только запреты, но и откровенный эротический интерес*. В Европе XVI века некоторые придворные дамы и куртизанки надевали весьма изящные нижние штанишки, но не для удобства, а для эротического возбуждения (см. II.14). В начале XIX столетия девочки препубертатного возраста носили панталеты, длинные панталоны с оборками; однако почтенные дамы этого не делали. Только очень продвинутые и ультрамодные особы неоклассической и ранне-романтической эпохи могли позволить себе надеть панталеты или панталоны; а нижние штанишки сделали сперва модным аксессуаром, а потом и общепринятой, совершенно необходимой деталью туалета где-то после 1850 года.

Привкус порочности, наследие долгих веков табуированности, сообщал особую эротическую значимость скорее наличию женского нижнего белья, нежели его отсутствию. Знаменитый парижский канкан, изобретенный в последней четверти века, служил удовлетворению именно этого сладострастного интереса, а значительная часть популярных картинок полупорнографического содержания была посвящена изображению огромных женских задов, обтянутых тщательно прорисованными панталончиками. Повышенное и сладострастное внимание к эротически выразительному женскому нижнему белью до сих пор признается признаком нездоровой сексуальной озабоченности; однако вплоть до последней четверти XIX века для женщин шили самое простое по крою и скромное по отделке белье. Порочная притягательность черного кружева, эластичных материалов или скользкой на вид и на ощупь материи, туго обтягивающей женские ягодицы, была открыта в конце XIX века, а широкую популярность приобрела только после Первой мировой войны. Однако помешанное на нижнем белье массовое искусство конца 1880-х — 1890-х годов, включая фотографию, уже откровенно настаивало на фигуре с выгнутой спиной и отставленным задом.

С приближением к концу века привычка утягивания в корсет все отчетливее навязывала женскому торсу именно эту позу; и на множестве французских открыток и порнографических иллюстраций отставленные женские задья демонстрируют нам свежеизобретенное объемистое и причудливо отделанное белье. Рассчитанное на массовые вкусы эротическое искусство старательно копирует эту позу, а искусство высокое, сколь бы далеки ни были его задачи от тех, что ставили перед собой авторы «грязных» французских карточек, показывает отчетливые следы влияния этой же тенденции. Легкие и залитые солнечным светом ню Эдгара Дега, которых художник застал за расчесыванием волос либо сразу после ванны, либо непосредственно перед ней, явно задумывались без какого бы то ни было намека на клубничку; но даже и в этой

* Мужские костюмы, носимые женщинами *публично*, — это совершенно другая история.



П.48. Эдгар Дега. «После купания».
Париж, собрание Дюран-Рюэля



П.49. Аристид Майоль. «Иль-де-Франс».
Кембридж, Массачусетс, Гарвардский университет



П.50. Дж.Л. Стюарт. «Лесные нимфы».
Детройтский институт искусств



П.51. Жан Леон Жером. «Пигмалион и Галатея».
Нью-Йорк, Метрополитен-музей

своей безыскусной, не рассчитанной на внешние эффекты естественности они умудряются застыть в модной позе с выставленной вперед грудью и отставленным задом — в позе, которая очевиднейшим образом уже воспринималась как «естественная» (П.48). Она появляется не только в тех сценах, где нагота носит «домашний» характер и где в женском теле можно прозревать следы только что снятой одежды, но и в идеализированных буколических обстоятельствах и в выпретенных исторических полотнах (П.49). «Лесные нимфы» Джулиуса Л. Стюарта (1900) дают нам прекрасный пример того, как тщательно продуманную античную наготу можно с точностью датировать исходя из поз, в которых застыли фигуры; «Пигмалион и Галатея» Жерома (1881) — еще один пример на ту же тему.

При постоянной смене вкусов в области женской наготы крайне интересную и при этом скользкую тему представляют лобковые волосы. Искусство обнаженной натуры поднимает целый ряд вопросов об отношениях между рутинными практиками и наличными художественными условностями: например, всякий ли раз в тех случаях, когда в том или ином произведении искусства область гениталий показана лишенной волос, это должно означать, что в соответствующую эпоху существовала привычка прибегать к депиляции, — или же мы имеем дело исключительно с требованиями художественного порядка? В древнегреческой скульптуре мы неизменно встречаемся с обнаженным венериным бугорком. В то же время древнегреческий рисунок настаивает на передаче мужских лобковых волос — сколь бы стилизованной ни была манера их показа. Различие это явно относилось скорее к эротике, нежели к каким бы то ни было соображениям скромности, — письменные свидетельства подтверждают, что среди гетер и модниц депиляция была делом вполне обычным и при этом нежный пушок на лобках у юных красавцев вызывал восхищение. Однако иногда в вазописи мы сталкиваемся с весьма недвусмысленным изображением лобковой поросли у женщин — и с полным ее отсутствием у некоторых очень молодых мужчин. В Древнем Риме, если верить Марциалу, Сенеке и другим авторам, мужчины практиковали депиляцию, однако практику эту высмеивали как признак женственности и излишней любви к моде; для женщин же дело это было вполне привычное, хотя и никак не связывалось с гигиенической необходимостью. Как бы то ни было, вне зависимости от конкретных обычаев, искусство изображения обнаженной натуры с самого начала, с античных еще времен, следовало различным стратегиям для разных полов в изображении лобковых волос.

Одно из очевидных различий между обнаженными телами, мужским и женским, если их вообще можно себе представить освобожденными ото всякой привычной визуальной риторики, заключается в том, что мужские гениталии являют собой вполне очевидное нарушение общего силуэта — комок

плоти, отличающейся (кроме как у некоторых групп в чернофигурной вазопи́си) по цвету и фактуре ото всей остальной композиции. В греческой вазопи́си лобковые волосы служили для формального обозначения перехода, в противном случае откровенно неудобного, между двумя разными видами плоти — в качестве своеобразной попытки создать из растущего на мужском лобке соцветия абстрактный узор, даже если на всем остальном теле волос не изображено вовсе. Женские тела лишены подобных совершенно очевидных разрывов формы: груди, по большому счету, не слишком отличаются от ягодич и коленей — это просто выступающие элементы, легко встраиваемые в любой живой канон телесной гармонии. Искушение избавиться от треугольника спутанных волос понять легко — будь то в реальной жизни или в скульптуре. Живопись же — стилизованная, схематичная и ориентированная на плоскостное восприятие — судя по всему, без особых трудностей встраивает этот мохнатый треугольник в конвенциональный образ обнаженной женщины.

Некоторые другие развитые традиции рисунка, прошедшие свой собственный путь, вроде северо́вропейских или япо́нской, научились обращаться с женскими лобковыми волосами с гораздо большей уверенностью, чем те художественные традиции, которые целиком и полностью восходят к скульптуре и в которых двухмерное изображение прежде всего предназначалось для того, чтобы создавать иллюзию трехмерной реальности. Именно такого рода изобразительные стилистики возникли и в поздней греческой вазопи́си и в римской фреске, и достигли расцвета в искусстве Возрождения. До того как в греческой вазопи́си были разработаны прямая перспектива и другие формы создания оптических иллюзий, абстрактный, линейный стиль вполне допускал изображение женщины с лобковыми волосами — хотя, конечно же, узнать, как эти образы соотносились с реальными бытовыми практиками, невозможно. Однако со времен греческой классики гармония женского тела, похоже, подразумевала отсутствие волос на лобке, при том что для мужской телесной красоты справедливо противоположное утверждение.

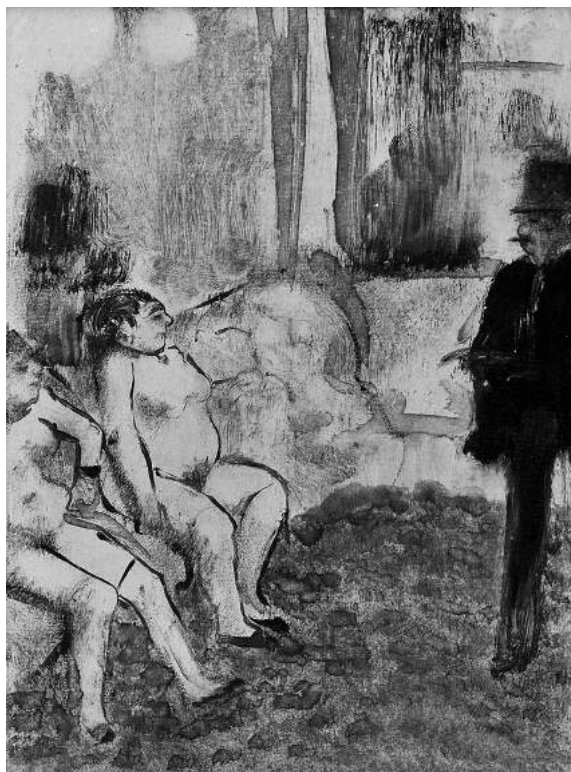
Такая двойственная конвенция, каким бы ни было ее происхождение, определила западные представления о красоте обнаженного человеческого тела, просуществовавшие вплоть до XX века: представления о волосатых мужских телах и безволосых женских. А волосатая женская вульва продолжала отдельное, сумеречное существование, обозначая все самые животные и грязные стороны человеческой сексуальности. Обнаженная красotka в искусстве Северного Возрождения, например одна из знаменитых дам Кранаха, могла продемонстрировать зрителю едва заметный пушок на лобке только с тем, что заметен он будет исключительно с близкого расстояния и не будет сказываться на общей чистоте линий; к тому же для северной художественной традиции важнее всего скрупулезная точность в деталях (см. II.6). У венецианских



П.52. Корреджо.
«Юпитер и Антиопа».
Париж, Лувр

живописцев позднейшей эпохи, привычно работавших в стилистике, основанной на тончайших цветовых переходах, такая проблема могла быть решена при помощи двусмысленной тени, которая не дает нам никаких прямых оснований для того, чтобы делать выводы относительно тогдашних реальных бытовых привычек (см. III.11). Флорентийские художники пестовали образ, ориентированный на классическое, совершенно лишенное волос женское тело; образ настолько формализованный, что он мог легко обойтись не только без волос на лобке, но и без сосков, и даже волосы на голове упорядочивались в некую линейную структуру, столь же нейтральную по фактуре, как линии и формы тела.

Может и впрямь показаться, что когда волосы на голове изображаются в предельно формализованной манере под стать греческому искусству, то волос на лобке не должно быть в принципе. Венецианцы времен Высокого Возрождения могли себе позволить дать некий намек на пушок между бедрами — просто потому, что волосы на голове у них получались столь же пушистыми по фактуре, сколь и нечеткими в прорисовке, в полном соответствии с чисто венецианской техникой живописи, да и телесная плоть по моделировке и по тону вполне подходила к такому впечатлению. Внутри такой традиции визуализация женской наготы вполне могла включать в себя более или менее явные



И.53. Эдгар Дега. «Клиент»,
иллюстрация к «Заведению Телье»
Мопассана

указания на то, что на лобке растут волосы, — не рискуя при этом отступлением от высочайших стандартов передачи эротического впечатления (И.52).

Уклон в сторону экспрессии в прорисовке в стилистике северной живописи XV и XVI веков породил ню, на современный вкус выглядящую куда более пикантной, чем ее флорентийские или венецианские современницы, — отчасти благодаря тому, что тщательная, волосок к волоску, проработка пушка на женских лобках составляла ярко выраженный контраст с тяжелыми золотистыми локонами или гладкой, волнистой поверхностью изысканных причесок. Порнография с самого начала своего существования делала акцент именно на этом контрасте. Если мы имеем дело с обнаженной, порнографически заряженной фигурой, такой контраст помогает подчеркнуть разницу между состоянием одетости и раздетости (различие, которое, как мы уже убедились выше, дает мощную эротическую динамику), ясно показывая, что нежные и шелковистые волосы на женской голове суть вероятный элемент одежды, тогда как кучерявые, пружинистые волосы на лобке заставляют обычное обнаженное тело казаться более таинственным, сообщая ему привкус постыдности, животного начала и в силу всего этого делая его более провокативным. Чем меньше между ними сходства, тем более непристойным получается образ.

Порнографическое искусство XVIII века любило показывать спутанную поросль на лобке под задранными юбками, радикально отличающуюся по фактуре от напудренного парика на голове. Если лобковые волосы отсутствуют напрочь, а единственной одеждой женщины остается ее прическа, как происходит на большинстве европейских полотен с обнаженной натурой, то перед нами женщина *обнаженная*, на которой угадывается отсутствующая драпировка, — а вовсе не *раздетая*, на которой угадывалась бы отсутствующая одежда. Именно такова потрясающая «Венера» Бронзино (см. П.9), застывшая в сладострастных объятиях собственного сына, но одетая с ног до головы в перламутровую поверхность лишенной волос плоти под безупречно уложенной прической. Чтобы заставить ее выглядеть обнаженной, никакой газовой ткани не требуется, поскольку она — не раздета. Похотливый жест приобретает скорее эмблематическое, нежели натуралистическое значение, — в том числе и потому, что одной рукой Эрот касается ее прически.

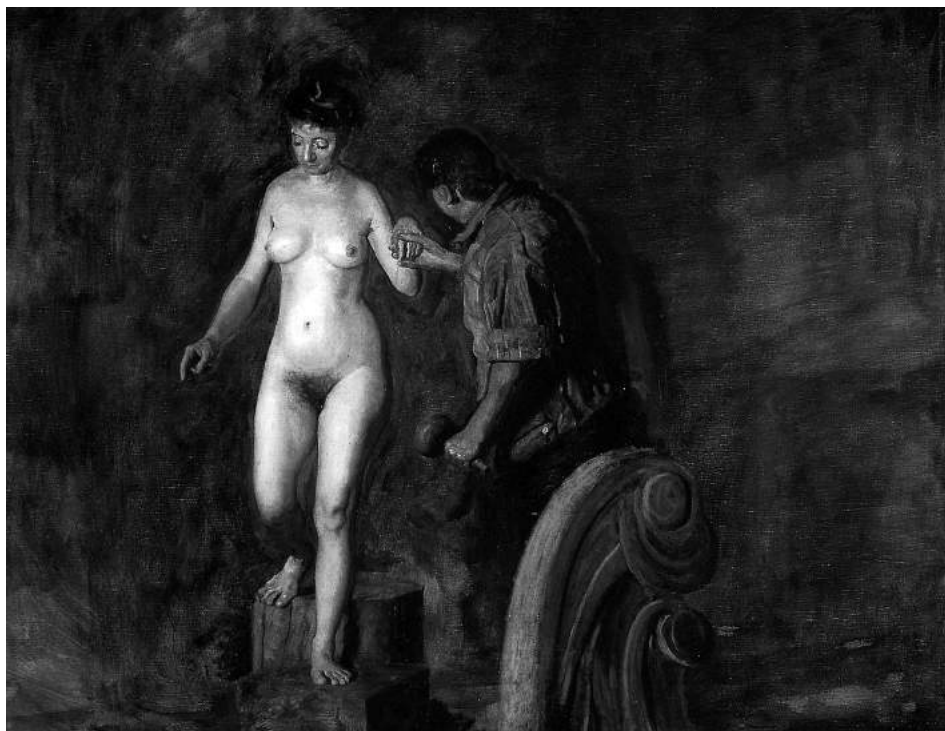
В XIX веке художники реалистического и импрессионистического направлений разработали новые методы, благодаря которым можно было заставить вполне привычный по сути образ обнаженной женщины выглядеть одновре-

П.54. Эдвард Хоппер. «Вечерний ветер». Нью-Йорк, Музей американского искусства Уитни



менно правдоподобным и крайне выразительным — и при этом вполне приемлемым с чисто художественной точки зрения (даже если при этом оказывалось задето нравственное чувство общества). В знаменитой «Олимпии» Мане принято видеть лишенный какой бы то ни было идеализации образ самой обычной куртизанки; однако художник тщательнейшим образом обошел проблему лобковых волос, скрестив ноги модели, а после прикрыв точку соединения ног провокативным аутоэротическим жестом руки (III.9). Таким образом, в полной мере соблюдая подобающее современному художнику правдоподобие, он мог спокойно оставить тело своей Олимпии в героической (по понятиям визуальности) компании Тициановых «Венер», ни на полшага не снизойдя к банальной непристойности и не впад в копирование условных классицистических поз. Олимпия, помимо вполне современной ленточки на шее, показывает нам поренессансному едва намеченные соски, которые вкупе с драпированным ложем лишней раз подчеркивают ее право быть включенной в классический контекст. У женщин с выполненными Эдгаром Дега офортов из жизни публичных домов, современниц Олимпии, такие же ленточки на шее, столь же коренастые тела — однако кустики волос между бедрами проработаны очень четко (II.53). Прекрасный пример того, как легко графическая традиция, в противоположность традиции живописной, способна оперировать такого рода феноменами. Уже в XX столетии Эдвард Хоппер принципиально не допускал лобковых волос на своих живописных полотнах, густо замешанных на сексуальной ностальгии, — но был вполне способен оставить их в природном виде, применив немалую экспрессию, в графических работах, таких как «Вечерний ветер».

Современное визуальное восприятие долго держалось за формулу, универсальность которой оспорена только недавно, что отсутствие волос на лобке знаменует собой Красоту и Искусство, а их наличие — Брутальный Секс. С развитием фотографии в XIX веке гарантией «художественного» (в противоположность порнографическому) характера фото обнаженной природы де факто сделалось отсутствие лобковых волос, насколько бы откровенными ни были при этом поза или взгляд. Вместо того чтобы незаметно скрыть область между ног с помощью вуали или продуманной позы, фотографы, пытавшиеся облагородить карточки с голыми женщинами путем отсылок к живописным конвенциям, начали попросту ретушировать область лобка. И образ в результате получался, понятно, пошлый до крайности. Тем не менее манера эта оставалась принятой в области фотоискусства условностью на протяжении большей части XX века, обосновывать которую было принято все более и более нелепыми соображениями — поскольку и выглядел этот прием не реалистично, и явно не относился к репертуару аутентичных способов фотографической идеализации. С другой стороны, на откровенно порнографических или агрессивно реалистических фото фигуры, стоящие в вызывающих позах, могла украшать густая



II.55. Томас Икинс. «Уильям Раш и его модель». Голлолулу, Академия искусств

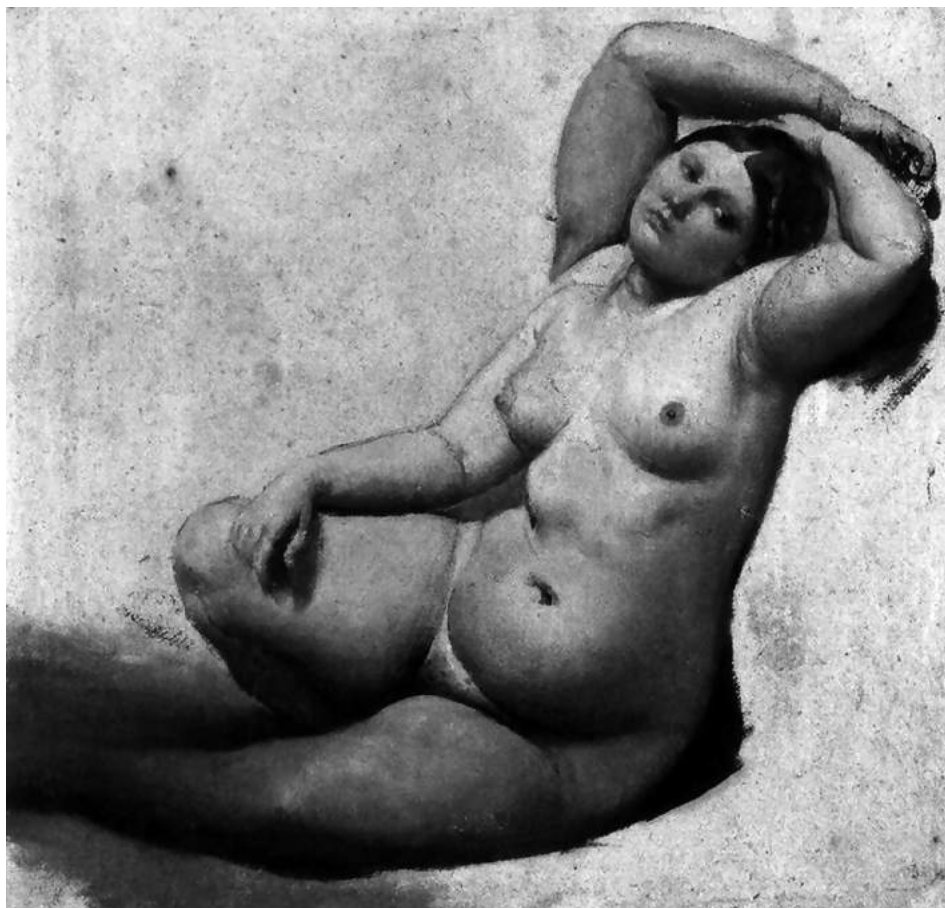
лобковая поросль. Таким образом фотография, несмотря на то что камера все больше овладевала умением превращать простые факты в высокое искусство, по сути помогала дальнейшей кристаллизации уже устоявшегося двойного восприятия женской наготы.

Женские лобковые волосы очень долго, до самого конца XX столетия, не могли превратиться в освоенную область визуальной реальности, облагороженную идеализирующей силой искусства вслед за чистой наготой. Отдельные художники, конечно же, пытались справиться с задачей. Томас Икинс, который одновременно был и художником, и фотографом, сделал из третьей по счету версии своей картины «Уильям Раш и его модель» (II.55) вполне иронический манифест реализма. Большинство же художников, оставляя лобковые волосы на выполненных с натуры подготовительных эскизах женских фигур (как это делал Энгр для «Персея и Андромеды» и для «Турецкой бани» [II.56]), убирали их с окончательного варианта картины. наброски не предназначались для показа широкой публике. Курбе, а также, вне всякого сомнения, и другим художникам доводилось создавать откровенно порнографические полотна с густой лобковой порослью — но исключительно для частных коллекционеров.

Картина Икинса, как публичное произведение искусства, написанное в память о еще более публичном произведении искусства, сводится к любованию неприязательным естественным обликом женского тела, без каких бы то ни было попользований на откровенную эротичность или на соответствие формальным канонам красоты: и пушок на лобке выглядит гармоничным и вполне уместным украшением фигуры. Скульптор, повернувшийся к нам спиной, смотрит на простую, скромную, ничуть не стесняющуюся своей наготы девушку и помогает ей сойти с помоста. В жесте его руки и в постановке головы читается уважительное к ней отношение. В пустой студии единого взгляда художника достаточно для того, чтобы идеализировать ее тело и показать нам, как именно надлежит на него смотреть.

Дух обнаженных женщин Икинса окончательно воцарился в фотографических трактовках женской наготы только в 1970-е годы. Лобковые волосы

П.56. Ж.О.Д. Энгр. Эскиз к «Турецкой бане». Музей Монтобана





П.57. Амедео Модильяни. «Лежащая обнаженная».
Нью-Йорк, Музей современного искусства

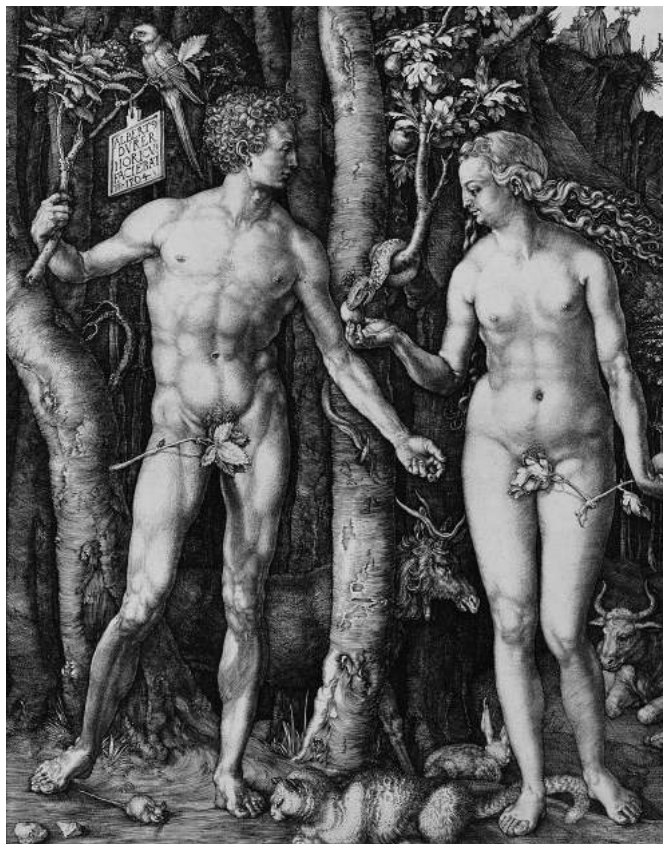
превратились в необходимую деталь для всякого художника, который пытается при передаче реалистического образа ню поставить перед собой чисто эстетические задачи, с которыми эта деталь когда-то была категорически несовместима. И только в искусстве откровенно эротическом пытаются время от времени лобковых волос избегать. Взгляд современного человека наконец научился совмещать лобковую поросль с идеализированным образом «естественной» красоты.

Даже в более ранние десятилетия ясно видимый кустик волос на женском лобке оставался главным сигналом откровенно эротического послания, как на сюрреалистических полотнах Дельво и Магритта. Серьезные живописцы, не стеснявшиеся женских лобковых волос, такие как Паскен или Модильяни, могли свободно использовать эту деталь прежде всего благодаря тому, что каждый из них выработал собственную, уникальную стилистику: полотнам Модильяни свойственна вполне линейная абстрактность замысла и плоскостной характер фактуры, которые дают возможность волосам, лобковым волосам, плоти и постельному белью встраиваться в формальные композиционные отношения на нейтральном, если можно сказать, фоне, без лишних сладострастных акцентов, которые возникают при откровенном противопоставлении двух *разных* фактур, как у Кранаха. Размытые графические и акварельные работы Паскена давали тот же эффект, но от противного — если всякая фактура на картине взбита в пух, как лобковая поросль, то и последнюю можно писать на общих

основаниях, со всем необходимым изяществом. Тем не менее оба эти живописца были авторами откровенно эротических картин: откровенные позы и провокативные жесты, черные чулки, постели — сплошь детали, рассчитанные на то, чтобы произвести мгновенное впечатление, — не говоря уже о магнетическом эффекте крупного плана в полотнах Модильяни с «безногими» торсами (II.57). Таким образом, лобковые волосы становятся чем-то вроде ярлыка или знака, подтверждающего, хотя и не создающего напрямую эротическую атмосферу, — вместо того чтобы передавать красоту естественного феномена, как это делал Икинс.

На протяжении долгих «безволосых» поколений европейского искусства было принято обозначать присутствие лобковых волос, скрывая их при этом хотя бы частично. На панелях работы ван Эйка с изображением Адама и Евы, с Гентского алтаря, у обеих фигур лобковые волосы просматриваются вокруг скрывающих гениталии листков — так же как и на гравюре Дюрера на эту тему, хотя на картине дело обстоит иначе (II.58). На гравюре Дюрера лобковые волосы курчавые и шелковистые, как и на головах; ван Эйк показывает нам

II.58. Альбрехт Дюрер.
«Адам и Ева».
Лондон, Британский музей

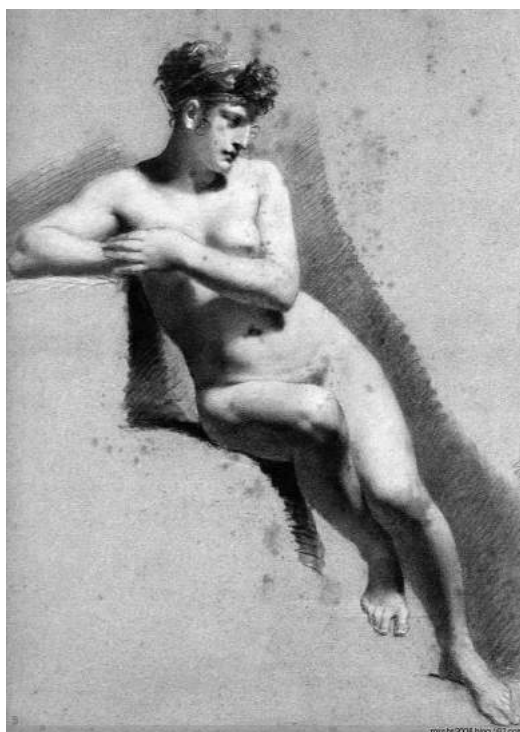




П.59. Ханс Бальдунг Грин.
«Смерть и девушка».
Базель, Музей изобразительного искусства

волосы головы столь же пушистыми и мягкими, как и волосы внизу. Эта изобразительная гармония явственно нацелена на то, чтобы облагородить наготу прародителей. Многозначительное указание на общность человеческого удела само символизирует первородный грех, так же как попытка прикрыть его воспроизводит чувство греховности. Дюрер, как и многие другие живописцы, показывает нам эту пару до грехопадения — гениталии прикрыты случайно, и чувство греха передает сам художник своей интерпретацией. Ван Эйк показывает Адама и Еву уже после того, как они вкусили от запретного плода; однако лобковые волосы самым очевидным образом даны зрителю в обоих случаях как напоминание о том, что перед нами именно обнаженность, а не нагота, не божье творение в не нуждающейся в услугах искусства первородной красе.

Живописцы, работавшие в традициях Северного Возрождения, несмотря на различие стилей, осознанно прорабатывали контраст между двумя типами волос, создавая тем самым необходимый прецедент для последующих поколений порнографов. Аллегорические шлюхи Урса Графа показывают свои мохнатые, неряшливые лбки в резком противопоставлении с гладко заплетенными косами, а в «Смерти и девушке» Ханса Бальдунга Грина мы сталкиваемся с традиционным комическим приемом, когда темные волосы на лобке уравниваются копной светлых, очень похожих на парик волос (II.59). При этом барышня, так же как и большинство дам, изображенных Кранахом, прикрыла свое лоно совершенно прозрачной газовой повязкой, которая ровным счетом ничего не скрывает. Подобного рода минималистические повязки эпохи Ренессанса, которые то и дело можно заметить на обнаженных женских телах, — неизменно слишком тонкие или слишком узкие, чтобы иметь хоть какой-то практический смысл, — не менее эротичны, чем лобковые волосы; и, по сути, время от времени полностью их заменяют. Ни к одежде, ни к классической драпировке они не имеют никакого отношения, скорее, выполняя функцию визуализированного прикосновения. И конечно, они же создают из голой женской фигуры фигуру обнаженную, одолжив этот навык у тканей куда менее прозрачных и куда серьезнее прикрывающих плоть; Фортуне и прочим аллегорическим



II.60. П.П. Прудон.
«Эскиз обнаженной женщины».
Кливлендский музей
изящных искусств

фигурам всегда было достаточно самой узенькой ленточки (II.14). На полотнах Кранаха, где женские тела обрамлены изысканными украшениями и шляпами, совершенно неуместная полоска газовой материи, в руках или на теле (вместо приведенного в игривый беспорядок нижнего белья, куда более подходящего случаю), кажется живописным воплощением легкого дуновения ветра или небрежного прикосновения к самым нежным частям тела.

Псевдоприкрытие — прекрасное средство, при помощи которого на лобковые волосы можно обратить внимание, но при этом сведя их к визуальному минимуму, тем самым сохранив единство пластического замысла. Подобные вещи очень хорошо удавались Корреджо, как и его французскому последователю Приудону. Великолепный в своей законченности этюд обнаженной женской фигуры из Кливлендского музея изящных искусств, так же как и многие другие подобные ему, демонстрирует убедительное сочетание тонкой эротичности с едва ли не по-микеланджеловски мощным анатомическим пылом и изощренным владением светотенью (II.60). Тень, обозначающая лобковые волосы, непринужденно уравнивается другими тенями — под локтем и подбородком. Если приподнять колено чуть выше, на несколько градусов, то пушок на лобке исчезнет из виду совсем — и это даст образ не менее гармоничный; но будучи частично оставлен на виду, пушок добавляет привкус пикантности и своеобразной эротической непосредственности, ничуть не умаляя общее изящество композиции.

Существует предположение, что безволосый венерин бугорок не только передает те абстрактные идеалы, которые на протяжении долгих веков успели кристаллизироваться вокруг женской наготы, но также содержит прямую отсылку к детству, еще не приобретшему волос в этих телесных зонах. Особый смысл такой отсылке придавало то обстоятельство, что она вызывает еще и косвенные ассоциации если не с чистотой, то по крайней мере с девственностью. И в самом деле, похотливая девственница всегда была одним из самых мощных эротически стимулирующих образов, наряду с девственницей не ведающей что творит и девственницей сопротивляющейся. Лишенная лобковых волос и при этом более чем откровенная Венера Бронзино с ее узкими девичьими бедрами и впрямь несколько напоминает вкрадчивую одиннадцатилетнюю проститутку, уже поднаторевшую в искусстве разврата. В XX веке Бальтюс создал целую галерею запоминающихся и весьма откровенных образов нежнейшей девичьей похоти без лобковых волос.

Определенные следы реальных практик по депиляции *mons veneris* в истории Европы найти не так просто. В раннем научном трактате Иоанна Баптисты Порты «*Naturall Magic*», увидевшем свет в Неаполе в 1558 году и переведенном на английский в 1658 году, содержится рецепт депиляции, предназначавшийся именно для удаления волос с лобка, равно как из-под

мышек и с лица. На *galante* французской гравюре 1700-х годов одетая в сорочку дама сидит на кровати с бритвой и тазиком в руках, демонстрируя нам совершенно гладкий бугорок. Впрочем, порнографы, как мы уже успели заметить, предпочитают показывать лобковые волосы, чтобы усилить животную составляющую секса. Литература Ренессанса буквально кишит разного рода лесистыми долинами, тенистыми гротами, мшистыми холмами и тому подобными изысками. Откровенно натуралистические образы, будь то Адам и Ева или жанровые сцены, в ряде случаев волосы оставляют, в ряде случаев — удаляют, а время от времени и вовсе снимают вопрос за счет позы или драпировки; так что сделать вывод о том, насколько распространена была депиляция и кто именно к ней прибегал, возможным не представляется. Отсутствие или, наоборот, наличие лобковых волос могло быть средством эротического воздействия как в искусстве, так и в жизни — и «правду жизни» можно было передать любым из доступных способов.

Вне зависимости от моды на пропорции и позы, художественные вкусы в отношении идеального обнаженного женского тела между XVI веком и Первой мировой войной, судя по всему, подчинялись по крайней мере одному универсальному правилу: костей видно быть не должно. В более ранние времена действовало похожее правило: некоторые кости должны быть менее заметны, чем другие. Даже у хрупких готических ню начала XV века, у которых костяк отчетливо проступает под покровами плоти, челюстная кость старательно скрыта под невесть откуда взявшейся округлостью. После 1500 года за челюстью последовала ключица, которая тоже напрочь исчезла из женской анатомии. К этому времени забвению уже были преданы и ребра, и любые выступающие вперед элементы костной структуры таза, павшие жертвой необходимости воздать должное окраинам мягкого брюшного ландшафта. Вскоре единственными фрагментами скелета, которые хоть как-то проглядывали сквозь плоть обнаженной женской фигуры, если посмотреть на нее спереди, остались колени и лодыжки, время от времени — локоть или мелкие кости плюсны. Вид сзади давал легкие намеки на позвоночник и лопатки, но плечи никаких острых углов в принципе не предполагали. Стройными фигурами открыто восхищались, и довольно часто; но худощавую Венеру Бронзино и весь прочий выводок изможденных маньеристских барышень художникам приходилось ставить в таких позах, чтобы ни ребра, ни выступающие части таза не виднелись наружу. Микеланджело вынужден признать, что у женщин есть ключицы, — но даже тот восхитительный ландшафт тела, который мы встречаем в «Ночи» и «Утре» формируется по преимуществу мышцами, а не костями.

* Здесь — фривольной (фр.). (Прим. пер.)



П.61. Пизанелло. «Luxuria». Вена, музей Альбертина

Существовали, конечно, античные прецеденты женского тела, на котором не видно костей, равно как женщины в реальности обычно склонны к полноте — потому кости у женщин и в самом деле видны не так отчетливо, как у мужчин. Тем не менее в определенных позах и при определенных движениях женский скелет проглядывает сквозь гладкие покровы плоти, и только от глаза наблюдателя зависит — всматриваться в этот скелет или не замечать его. Чрезвычайно худая женская фигура «Luxuria» Пизанелло, как и на некоторых современных фотографиях, показывает нам те сугубо эротические возможности, которыми обладает женский скелет в искусстве ню (П.61), но классическая обнаженная натура показывает окружающим как мускулы, так и кости без всякого смущения. У рождающейся Афродиты, которая воздевает руки на задней панели так называемого «Трона Лудовизи» (460 год до н.э.), сквозь тонкую ткань хитона с полной отчетливостью проступает грудная клетка; впрочем, более поздние греческие скульпторы, работавшие в «барочном» пергамском стиле (II век до н.э.), предпочитали другие методы работы с контурами женского тела, тогда как мышечная

и костная структура мужского тела с ходом времени прорабатывалась все подробнее и тщательнее. Для женских тел ту же эстетическую функцию выполняла выразительная драпировка, так что в греческой скульптуре даже у отважно сражающихся и самозабвенно танцующих женских фигур отсутствуют ребра, кости таза и плечевые суставы. Резкость действия выражается не через видимую динамику костяка и напряженность мускулов, как то предполагала устойчивая конвенция, связанная с изображением мужских тел, а через то, как ведет себя окутывающая женское тело ткань. И только у одной из страдающих дочерей Ниобы (ок. 440 года до н.э.) мы видим тот же едва проступающий сквозь ткань абрис грудной клетки, что и у Афродиты Лувровизи.

Естественно, что у мужчин, как в Древней Греции, так и в позднейшей истории изображений обнаженной натуры, недостатка в видимых невооруженным глазом костях не наблюдалось. В различных европейских художественных традициях на теле мертвого Иисуса и телах бесчисленных мучеников, убитых разными способами, сразу бросается в глаза четко очерченная впадина под грудной клеткой; а юноши Караваджо, с их привычкой подавать плечи вперед, являют нам явственно выступающие ключицы (см. III.51). Даже у мужских проклятых душ в триптихе Рогира ван дер Вейдена на тему Страшного Суда кости торчат куда чаще, чем у их подруг по несчастью, которые при этом застыли в не менее искаженных позах отчаяния. У итальянских и североевропейских эпохи Возрождения кости иногда видны, но дамы эти никогда не лежат так, чтобы живот у них западал, обрисовывая кости таза, они не выгибают спин так, чтобы становились отчетливо видны ребра, и челюстные кости у них также не показаны. Даже в более поздние времена, когда умеренная и тяготеющая к гармонии ренессансная манера видеть была пересмотрена и приведена в соответствие с гораздо более радикальными визуальными вкусами, избыточная женская плоть в искусстве барокко и маньеризма привычно являют взгляду скорее жировые отложения, чем сочленения костей.

Привлекательная женская фигура, худая и с плоским животом, утвердилась в качестве эстетической концепции только в XX столетии. Впрочем, корнями она уходит в определенные аспекты позднего, конца XIX века, романтического искусства. Одной из особенностей созданного художниками-префаээлитами и символистами физического типа стала особая разновидность роковой худобы. Состояние худобы, заявившее о себе сначала в романтической литературе, должно было представлять человеческое тело под воздействием разрушительной страсти, одержимости, изматывающего воздействия возвышенной силы или переизбытка духовности. Было решено, что этот тип романтической визуализации религиозного экстаза или героического порыва — который в свое время требовал видимого отражения в героической на вид человеческой плоти — лучше всего совместим с изможденным телом:



П.62. Эдвард Берн-Джонс.
«Древо забвения». Порт Санлайт, Чешир

самозабвенная любовная страсть и одержимость мистическими силами считались равно изматывающими.

Мифическим и легендарным персонажам, вышедшим из-под кисти Берн-Джонса и Гюстава Моро, был свойствен совершенно особый внешний вид — с запавшими глазами и ввалившимся животом (П.62). В слегка модифицированном виде тот же типаж проглядывает и в едких образах Тулуз-Лотрека, вытянутых в длину призраках Эдварда Мунка, а еще позже — в резких готических видениях Эгона Шиле. В рамках той утонченной и декоративистской отрасли декаданса, что нашла свое окончательное воплощение в фигурах Обри Бердслея и Густава Климта, изможденный лик «романтического страдания» был надлежащим образом рафинирован и приспособлен к тому, чтобы служить иллюстрацией чахлах эротических фантазий, как если бы то впрямь были запоздалые побег героического мифа. Тулуз-Лотрек и Мунк нашли ему иное пред-



П.63. Реклама корсета

назначение. Место душераздирающих легендарных страстей заняло опустошительное воздействие болезни и голода; место романтической одухотворенной изможденности — выражение на лицах людей, мучимых невротами, фобиями и прочими формами современных стрессов. Впрочем, и эти туго обтянутые кожей лица являют нам вовсе не страшный урок, а новый эстетический идеал.

Худые ню конца XIX и начала XX веков частью своего обаяния обязаны наследию той воистину еретической романтической истонченности, которая была рождена, можно сказать, в подполье, в то время, когда повсюду безраздельно царила мода на пухленьких и «лишенных» костей женщин с круглыми щеками, гладкими волосами и безмятежным выражением лица. Лица, изможденные болезнью, бедностью или нервным истощением, постепенно начали входить в моду и приобретать статус идеального женского типажа; и это стало возможным отчасти благодаря исходным коннотациям любовной энергии и духовной одаренности — впервые наработанным ранними романтическими писателями и художниками.

Идеал пухленькой женщины продержался примерно до 1910 года; но по мере перемен, происходивших в обществе, и по мере приближения войны, и этому идеалу пришлось измениться, признав за собой как недавно изобретенное пристрастие к романтическому декадансу, так и нарождающийся вкус к трезвому восприятию действительности. Девственно невинные очертания полногрудых толстушек начали неразлично сочетаться с чисто декадентскими кипами волос и прихотливыми линиями тел, дав в итоге довольно причудливый женский тип: голова сделалась тяжелее и больше за счет волос, глаза достигли размеров просто невероятных; изогнутая, с подачей вперед

фигура, украшенная гротескно нависающей над животом «моногрудью», которая уравнивается сзади изрядно оттопыренной «моногодицей» (II.63). Крайне странному абрису этого женского типажа вскоре предстояло опять измениться, и действительно, латентный идеал общей стройности фигуры утвердился уже к 1920-м годам. Преувеличенные линии тела и объемы волос были поспешно модифицированы, пока в итоге не получилась худенькая современная женщина.

То обстоятельство, что в XX веке стройная женская фигура сделалась настолько привлекательной, обычно принято объяснять социальными и экономическими изменениями, нежели исходя из чисто эстетического развития стилевых пристрастий. Эмансипация женщин от множества физических и моральных ограничений, растущая популярность женского спорта вкупе с новыми возможностями, открывшимися в области досуговых практик и политического влияния, — все это вместе взятое со временем повлияло на становление нового физического идеала. Стало общепризнанным, что свобода и активный образ жизни способствуют развитию здравого смысла и здоровья, как физического, так и психического, и женская одежда стала развиваться в направлении, способствующем торжеству всего вышперечисленного и (что еще более важно) способном произвести соответствующее впечатление. То, что имеется в виду под образом «современной» женщины, возникло после Первой мировой войны, и появлению этого образа способствовала одежда, которая выражала (хотя далеко не всегда воплощала в реальности) идеал, связанный с удобством и постоянной готовностью к действию.

Наиболее значимым выразительным элементом этой новой визуальной концепции женского платья стал даже не освобожденный от корсета торс, но укороченная юбка. Как только подола юбок оторвались от земли, каждая одетая женщина стала казаться меньше ростом, чем прежде. Волосы тоже укоротились, прически сделались более гладкими. Шляпы съезжились. На протяжении большей части XIX века модный женский костюм, включающий в себя прическу, головной убор и, с некоторой долей вероятности, муфту, ридикюль или парасольку, представлял собой просторную сложно организованную систему с множеством отдельных сегментов (рукава, лиф, юбка, воротник, шлейф). Все это воспринималось и украшалось по отдельности, и каждая деталь должна была внести свой вклад в увеличение общего объема одетого тела — отчасти за счет того, что воспринять все это как единое целое было почти невозможно. После Первой мировой войны женский костюм во все большей мере начал представлять собой единый и компактный зрительный образ: именно то, чего мужские костюмы добились примерно лет на сто раньше. Новые упрощенные и уменьшившиеся в размерах женские вещи, пусть даже они и кроились и шились совершенно иначе, нежели мужские, выражали при этом обновленное

чувство равенства полов — то есть, собственно, равенство с оглядкой на существенную переоценку основных различий между ними.

Женская сексуальная податливость, в смиренной или распутной форме, вышла из моды — разные элементы костюма перестали постоянно на нее наекать. Женской сексуальности надлежало отказаться от мягкости, полноватой и скрытой от посторонних глаз, и найти свое выражение в жесткости, в выставляемой напоказ худобе. Сексапильность старательно отсылала теперь к тем эротическим обертонам скаковой лошади и спортивного автомобиля, которые можно — в общем и целом — охарактеризовать как задиристость и фрондерство: к нервической, почти бессознательной готовности к действию — но только под водительством уверенной и твердой руки знатока. И оптимальный для этого образ строился на гладкой поверхности, замкнутости и самодостаточности: тонкое в кости тело, покрытое несколькими слоями ткани. Прежде имманентная сексуальность, полнее всего ощутимая в состоянии полного покоя, перестала служить основой женского обаяния. Ощущение, что тело находится на грани очередного движения, сделалось неременным атрибутом модной женской красоты,

П.64. Томас Икинс. «Уильям Раш высекает аллегорическую фигуру реки Скуйлкилл». Филадельфия, Музей изобразительного искусства



и отныне любая женская одежда, какие бы другие сигналы она ни посылала, непременно включала в общий образ женской фигуры сразу заметные стороннему взгляду ноги и ступни. Человечество, привыкшее видеть плавно скользящих по поверхности земли женщин, узрело женщин шагающих. Любое движение, даже суетливое, беспорядочное и нервическое, под влиянием вошедшего в моду нездорового эстетизма, стало восприниматься как предпочтительное по сравнению с неподвижностью, праздностью и пассивностью. Одним из способов выразить беспокойный дух времени стали вспышки одержимости тем или иным модным танцем, сменявшие друг друга на протяжении первой четверти века, однако самым действенным средством в этом смысле оказалось кино.

Стремительное наступление кинематографа в качестве основного массового искусства заставило публику все пристальнее приглядываться к стилистике движущегося женского тела. Кино научило всех и каждого тому, каким образом походку и манеру движения в танце, движения рук, головы и плеч можно встроить в продуманные способы подачи одетого тела. Уже в начале 1920-х годов одной из вполне очевидных причин того, что женский костюм существенно ужался в объеме, была потребность в эстетическом удовольствии ввиду полностью одетого *движущегося* женского тела. Совершенная женская красота больше не являла собой неподвижного образа, превращенного гением Леонардо да Винчи или Тициана в икону вечности. Икона обратилась в фотоснимок, мгновение, представляющее целую череду мгновений — идеальную движущуюся картинку, даже если она и застыла на один-единственный миг. Для подобного типа подвижной женской красоты художба стала непременным условием.

Неподвижное тело, которое тем не менее, в идеале, воспринимается как движущееся, предполагает образ несколько размытый — бесконечную последовательность всех прочих потенциально возможных движений, в котором его можно было бы увидеть. Общий абрис его представляется динамическим, выходящим за собственные пределы. Реальные физические размеры человеческого тела из-за этого кажутся большими, чем они на самом деле; и если само это движение позволительно принять за основу создаваемого в итоге зрительного образа, то именно от движения и следует отталкиваться, если мы хотим разобраться в сути этого образа. До того момента, когда фотография начала оказывать действительно мощное воздействие на человеческое сознание, тело, воспринимаемое как идеальное, можно было увеличивать в объеме за счет дополнительных наслоений материи или жира, и подобная операция могла быть вполне успешной эстетически; но тело, которое воспринимается как постоянно находящееся на пороге движения, со всей очевидностью должно заменить эти наслоения чисто пространственными объемами, в которых потенциал движения и будет реализовываться. Кинокамера заставляет человеческую фигуру казаться более плотной, чем она есть на самом деле; человеческий глаз, привыкший со-

относить собственную манеру видеть с опытом кинематографическим, будет прежде всего требовать от тела, чтобы оно было достаточно худым — чтобы тот же самый эффект можно было отыграть в рамках прямого, не опосредованного кинокамерой восприятия. Худое женское тело, когда-то казавшееся тощим и никак не соответствовавшее эстетическим идеалам без дополнительных объемов, достигавшихся за счет тщательно продуманной одежды (или лишней плоти, которую художникам иногда приходилось додумывать), сделалось вполне само-достаточным, угрожающе готовым перейти к действию.

Случилось так, что все вариации на тему женской привлекательности, произведенные в XX веке, исходили из идеала тонкого, упругого, с проглядывающим костяком тела. Здоровая девичья невинность, сексуальная ненасытность, творческий пыл, практическая сметливость и даже болезненная, но в высшей степени поэтическая одержимость и одаренность — все это однозначно укладывается в сорок шестой размер. На протяжении шести десятилетий, минувших со времени окончания Первой мировой войны, стилистики жеста, позы, эротического сигнала претерпели огромное количество изменений, однако изначальный идеал худощавой женской фигуры сохранился неизменным. Как бы ни различались объемы талии и бедер, как бы ни колебались вкусы вокруг того, насколько должны выступать груди и ягодицы, идеальное женское тело неизменно понималось как тело стройное; и в том, что основой его является костный скелет, никто не посмеет усомниться.

Откинувшиеся назад, лежащие навзничь ню на картинах и фотографиях охотно демонстрируют нам проглядывающие сквозь кожу ребра и кости таза; у них выпирают лопатки и локтевые суставы; ключицы и челюстные кости давно уже превратились в устойчивые опорные элементы при создании образа красивого женского тела. В 1877 году изящная фигура нагой модели Томаса Икинса на картине «Уильям Раш высекает аллегорическую фигуру реки Скуйлкилл» шокировала публику: особенно безобразными зрители находили костлявые плечи и торчащие наружу ребра (II.64). В те времена казалось, что изображение буторков и выпуклостей лишает обнаженную модель подобающих ее статусу покровов идеализированной плоти, выставляя ее напоказ в голом виде, во всем ее безобразии — вместо того чтобы воспеть ее прекрасную наготу. В XX столетии те же самые детали кажутся прекрасными, поскольку идеализация женского тела в изобразительных искусствах успела поменять и методы, и средства. Глаза, натренированные на уроках, полученных как у фотографов, так и у мастеров художественного абстрагирования форм, способны вдохнуть поэзию и сексуальную притягательность в те самые кости и сухожилия, которые некогда представлялись ошибками, допущенными Господом при сотворении прекрасного нагого женского тела, ошибками, которые и предстояло в первую очередь исправить художнику, обладающему для этого достаточно утонченным вкусом.

Обнаженность

Кеннет Кларк провел важное искусствоведческое разграничение между «обнаженностью», то есть образом не идеализированного, но индивидуализированного голого тела, и «наготой» как образом тела, лишённого индивидуальности и при этом идеализированного. Такое разграничение изначально было несколько произвольным, и в дальнейшем стало вообще расплывчатым: ведь «идеализация» не такой уж однозначный акт; и тем не менее данное разграничение оказывается полезным в работе, как только речь заходит об отношениях между образом раздетого человеческого тела и отсутствующей одеждой. Если следовать логике Кларка, обнаженная фигура всегда представляется нам в связи с одеждой, как правило, современной ей: нагота предполагает драпировку. Даже сама расплывчатость этого разграничения вполне динамична по смыслу для изображения обнаженной натуры, если речь идет о сознательном усилении впечатления, производимого художественным образом. Художники нередко обращали в свою пользу возможность представить совершенно нейтральное, ориентированное на классические традиции тело в обрамлении вполне реальной одежды — или наоборот, сопроводив весьма реалистически поданное обнаженное тело идеализированной драпировкой. Отдельная традиция связана с показом классических идеализированных ню в компании одетых по последней моде фигур, телесные формы которых самым очевидным образом должны конструироваться на совершенно иных основаниях.

Успешность этого приема зависит от таланта художника. Одним из самых занимательных в этом отношении примеров стала картина Ханса Эворта с изображением на фоне пейзажа встречи королевы Елизаветы и нескольких ее придворных с античными богинями (III.1). Королева и ее свита одеты в подobaющие эпохе и статусу тяжелые и плотные платья, под которыми угадывается скудная плоть. У двух богинь, облаченных в развевающиеся на ветру одежды и античного образца доспехи, тела довольно пышные, на тот героический манер, который был разработан целым рядом художников конца XVI века, чтобы стать основой для подобного рода одежд, категорически несовместимых с елизаветинским придворным платьем, да и вообще с корсетом как таковым. Жесты у этих богинь театральные. При этом третья богиня — Венера, и одежда



III.1. Ханс Эворт. «Королева Елизавета и три богини». Лондон, Букингемский дворец

ей, понятное дело, не положена. В ее фигуре отчетливее, чем в двух других, заметны продиктованные тогдашней модой маленькая грудь и удлинненный, прямой и узкий торс при общей редукции пропорций по сравнению с головой, так что телу вполне подходит платье, подобное тому, что надето на королеве, позволяя принять столь же благопристойную позу. По большому счету, Венера выглядит не нагой, а раздетой — обнаженной. Делая на этом акцент, художник поместил ее не на отрез классической драпировки, но на вполне современную сорочку, со вполне отчетливо прописанными рукавами, воротником и отделкой. Чтобы не возникло никакого сомнения в том, кто они, Юнона и Минерва должны были быть явлены со всеми своими классическими атрибутами, прикрывающими классическую же наготу; но главным атрибутом Венеры, на этом полотне точно, является модное тело, открывшееся перед нашим взором после того, как с него сняли модное платье.

Намек на снятую с тела одежду становится тем очевиднее — придавая новую дополнительный эротический импульс, — если художник помещает на полотне тот или иной предмет одежды. Впрочем, в этом случае граница между одеждой и драпировкой может оказаться столь же сознательно размытой, как и граница между идеализированной наготой и ощущением, что модель



III.2. Рембрандт. «Диана».
Амстердам, Государственный музей



III.3. Рембрандт.
«Обнаженная женщина, сидящая на кочке».
Амстердам, Государственный музей

буквально только что сняла с себя платье. В реальной жизни разница между одеждой и драпировкой была вполне ощутима уже к концу Средних веков. Усложнение кроя все больше и больше вытесняло драпировку в сферу чистой декорации — она могла быть изящным дополнительным элементом одежды, но не ее основой. Впрочем, нижнее белье еще долго оставалось на рудиментарной стадии развития как с точки зрения формы, так и с точки зрения практического применения — за исключением, конечно, женских корсетов.

Рубашка (она же сорочка) служила универсальным нижним бельем для всех европейских женщин на протяжении тысячи лет и представляла собой объемистую одежду из белой ткани, чаще всего почти бесформенную и лишенную всякой отделки. Крупные складки белого полотна, подобранные завязками на запястьях и на шее, ниспадали вниз примерно до колена. Снятая вовсе или спущенная с плеч, она легко превращалась в скомканную массу материи. Кроме того, она служила естественным дополнением к любому виду обнаженности внутри дома, — поскольку снимали ее всегда самой последней, а надевали первой. Стиль этого одеяния варьировался незначительно: иногда рубашка поднималась под самое горло, иногда предполагала обширное декольте; рукава то удлинялись, то укорачивались; иногда присборенной материи вокруг шеи и на запястьях дозволялось принимать вид оборок, и ее даже украшали вышивкой или небольшим количеством кружев. Однако основа сорочки оставалась просторной, простой и белой, и носили ее все без исключения. Мужчины носят ее до сих пор, в видоизмененном варианте — тогда мужская разновидность

одеяния именовалась рубахой. В Италии и мужская, и женская нижняя одежда называлась одним словом *camisia*. Это универсальное нижнее белье успело приобрести даже некоторое символическое значение. Рубашка представляла униженность обнаженного тела в те времена, когда настоящую наготу принято было тщательным образом скрывать. В рубахе или в сорочке можно было, к примеру, приносить публичное покаяние или подвергаться публичному же наказанию — так, словно человек при этом был полностью обнажен.

И в сценах нищеты, и в сценах роскоши это привычное одеяние изображалось в манере сугубо реалистической, и образом этим можно было легко манипулировать — так, чтобы он напоминал *гиматий* или *хитон* классической древности. С другой стороны, домашний характер этого одеяния можно было подчеркнуть, ненавязчиво продемонстрировав манжеты, вырез или завязки. На гравюре Рембрандта 1630 года, обычно именуемой «Диана», мы видим обнаженную девушку, сидящую на берегу реки на скомканной сорочке (III.2). Манжеты и воротник сорочки видны совершенно отчетливо, как и дряблые складки на животе и шишки на коленях. Похожий образ годом позже появляется в «Обнаженной женщине, сидящей на кочке»: на сей раз дама сидит на платье, откинувшись на сорочку, на которой снова ясно видны манжеты (III.3).

Оба эти образа делают откровенно не-классическими не только нескладные позы (в особенности — нелепо торчащее плечо во втором примере) и складки жира, но и прямые указания на реальность платья. Они же помогают выстроить возбуждающую систему намеков на то, что в естественной жизни модели действительно только что сняли с себя одежду — и потому не мы подглядываем за ними, но они вполне уверены как в самих себе, так и в нашем присутствии, о чем говорят их откровенные взгляды. Их плотные животы смущают взгляд современного наблюдателя, особенно в сочетании с юными лицами и явным намеком на девственность в самом названии — «Диана». И впрямь, если бы вместо привычной, уютной сорочки каждая из этих корпулентных барышень явилась нам в обрамлении пышной драпировки, они обе выглядели бы вызывающими пародиями на классические темы. Но подложив под себя скомканную сорочку, каждая из них превратилась в обаятельное воплощение пышной и нежной женственности. Намерение заставить их тела выглядеть не только «реалистичными», но и привлекательными во вполне конкретном смысле этого слова передается их откровенным сходством с современными им фигурами дам, одетых по последней моде: высокая талия, пухлые, но узкие плечи, огромный живот и разбегающаяся по поверхности рябь складок — в данном случае, не шелка, а человеческой плоти.

На великом полотне Тинторетто «Сусанна и старцы» мы замечаем не только рубашку с кружевной отделкой, но и полотенце с бахромой, и даже корсет — это уже не нижнее белье, а подбитый мягкой тканью корсаж (III.4). Наличие

на полотне с изображением обнаженной натуры данного предмета одежды в качестве элемента сценической декорации сообщало современникам могучий эротический импульс, практически утративший свою мощь для нынешнего зрителя, живущего в эпоху освободившегося от корсета женского тела. Откровенно натуралистический характер этой детали, без которой можно было бы обойтись, показав платье просто как кусок скомканной красной ткани, подчеркивает сексуальную подоплеку сюжета: оружие защиты демонстративно отложено в сторону от женщины. Но в то же самое время оружие наступления у нее под рукой: набивной корсаж, сам будучи видимой частью экипировки, предназначенной очаровывать зрителя, превращает в таковые же и гребень, и ожерелье, и баночку с притираниями. Кроме того, расположенное прямо перед Сусанной зеркало говорит нам о том, что она прекрасно отдает себе отчет в своих женских чарах, вне зависимости от того, подглядывают за ней старцы или нет. И тем не менее, несмотря на все традиционные атрибуты Венеры, несмотря даже на платье с корсажем как приметку «реальной» раздетой женщины, ее тело — абстракция. Эротический импульс передоверен разложенным вокруг эмблемам, а сама нагая фигура ничего не производит. Тело Сусанны несравненно в большей степени эротизировано отложенным в сторону корсетом, нежели сложносочиненной системой прихотливых телесных линий.

III.4. Тинторетто. «Сусанна и старцы». Вена, Картинная галерея





III.5. П.О. Ренуар. «Купальщица с грифоном».
Сан-Паулу, Музей изобразительных искусств

Отброшенное за ненадобностью пышное убранство по тогдашней моде способно придать эротический заряд вполне нейтральному и полностью смоделированному по классическим канонам телу. К примеру, на полотне «Купальщица с грифоном» (III.5) Ренуара нагая героиня стоит на берегу реки, на котором прикорнула ее одетая подруга, причем выглядит героиня точь-в-точь, как Афродита Книдская Праксителя, и вполне осознанно копирует позу последней. Однако мы вынуждены признать в ней вполне современную обнаженную женщину, поскольку ее роскошное одеяние с красноречивой аккуратностью сложено с ней рядом, а с кончиков пальцев свисает отделанная кружевом сорочка. Это женское тело разом отсылает нас и к классическому образцу, и к современной моде, оставляя ощущение двойственности. Зритель вполне в состоянии уловить классическую аллюзию, с присущим греческому гению несколько отстраненным любованием гармонией прекрасной наготы; но художник приподнял и сузил талию и заставил модель слегка подать плечи вперед, в качестве надлежащего обрамления для увеличившейся в размерах груди в полном соответствии с модным силуэтом одетой женской фигуры в 1870 году. Мы отчетливо представляем себе, как именно выглядела бы эта бесформенная масса шелка, будь дама в нее облачена; а волосы у модели

убраны таким образом, что шляпа, которая лежит у нее под ногами, так и просится ей на голову.

Зрителя буквально принуждают разглядеть в этой праксителевской женщине раздетую парижанку; не только в силу того, что обрамляющая сцену драпировка откровенно является платьем, но и в силу того, что тело женщины несет на себе явственный отпечаток привычной одежды — как если бы мы обрели способность видеть сквозь нее. Поза, будучи адаптирована к навыкам цветной модной иллюстрации, приобрела символическое измерение. С точки зрения целевой аудитории, сочная, теплая фактура и светотень делали тело сексуально притягательным в гораздо меньшей степени, чем безошибочно угадываемые в самих его пропорциях отсылки к модному платью: коронный трюк записного порнографа, в данном случае нейтрализованный — для показа в Салоне — классической аллюзией. Картина стала неимоверно популярной.

Живописцам XVI и XVII столетий зачастую удавалось достичь искусного компромисса между откровенными отсылками к только что снятой реальной одежде, со всеми соответствующими контекстами, и освященными традицией способами использования драпировки. Этот компромисс был значим как для эстетического возвышения нагой природы, так и для проработки ее иконографических характеристик. Мы уже высказали соображения относительно того, как сорочку саму по себе можно заставить выполнять эту двойственную функцию; однако можно было, к примеру, показать нагую фигуру и под открытым небом, сидящей или лежащей на некой полупрозрачной метаодежде (или завернутой в нее), а под эту белую материю или рядом с ней постелить отрез более плотной цветной ткани. В подобном случае материя тяжелая и роскошная, сколь бы бесформенной ни была, с необходимостью будет предполагать платье, а тонкая белая ткань, прилегающая к коже, автоматически соотнесется с нижним бельем — из-за цвета, фактуры и расположения. Это сочетание, которое, в общем-то, должно обозначать драпировку, всегда удивительно похоже на одежду, поскольку актуализирует противопоставление разных видов ткани как свойство костюма того времени.

Тонкая белая сорочка, прилегающая к телу под покровом богато украшенной тяжелой шелковой ткани, — коронное сочетание для женского костюма времен Высокого Возрождения, сочетание, которое такие художники, как Тициан, обыгрывали снова и снова, воспевая красоту женского тела. В тех случаях, когда нагая фигура представлена под открытым небом в обрамлении вполне узнаваемых элементов привычного женского костюма, она похожа скорее на женщину, которая только что сняла с себя платье, чем на привычную к состоянию полуобнаженности античную нимфу. Художники подлинно классического темперамента, вроде Пуссена, умудрялись не перегружать античные аллюзии отсылками на современные эротические контексты. Его нагие жен-



III.6. Джорджоне. «Спящая Венера». Дрезден, Государственное собрание произведений искусства

ские фигуры, резвящиеся на свежем воздухе, облачены в драпировку, которую принять за что бы то ни было другое попросту невозможно — никаких тебе намеков на отброшенную в сторону юбку или сорванную с тела сорочку. Нимфы и юноши Пуссена снимают с себя одежду, но одежда эта — сугубо классическая: прямоугольники простой ткани, ярко раскрашенной и без какой бы то ни было отделки, которые сгибаются и складываются легко, как одеяла или полотенца, и которыми пользуются одинаково и мужчины и женщины.

Джорджоне в «Спящей Венере» демонстрирует еще один способ использования ткани для того, чтобы придать значимость человеческой наготы — тщательно оттеняя кожу роскошной шелковой тканью (III.6). Кроме соображений сугубо художественных, связанных с контрастом двух фактур, этот прием подчеркивает удаленность Венеры от любых видов и форм обнаженности, как классических, так и современных. Теплая масса этого спящего тела не предполагает привычной и комфортной прокладки из подернутого рябью складок белья, отделяющей драгоценную ткань от божественной плоти; Тициан задействует тот же мотив в разных версиях своей Венеры с лютнистом (III.7). Даже будучи представлены в пышных мирских контекстах, такие нагие тела остаются прежде всего идеями, обретшими плоть и кровь, власть которых только возрастает от того, что они разительно похожи на обнаженных женщин. Богатые ткани, облегающие и облекающие их тела, суть не одежды и не покрывала, но зримые проводники мифа. Это и есть «художественная» драпировка, материя, которой позже предстояло обесцениться до предела,

но которая пока, впервые для эпохи Высокого Возрождения, проявила свою истинную высокую суть.

Если ню изображена в интерьере, тонкий муслин и тяжелая шелковая ткань, которые подстилают под лежащее тело или прикасаются к нему, легко ассоциируются с простынями и балдахином. Начиная со второй половины XVI века богатая изобразительная традиция, основанная на сочетании обнаженной натуры с драпированным ложем, вела существование совершенно независимое от реальных практик декорирования помещений — как и все прочие разновидности художественной интерьерной драпировки. Решив, что сюжетом картины будет одна или несколько обнаженных фигур на ложе, живописцы зачастую начинали нагромождать на полотне просто невероятные количества ткани — и с полным на то законным основанием, поскольку большинство европейских кроватей, претендующих на некоторую долю изысканности, были так или иначе оформлены занавесями. Таким образом, можно было контролировать эротическую или иную символическую насыщенность ложа, опираясь на соотношения реалистических и риторических посылов при подаче разных видов ткани в сочетании с обнаженным телом. Вписанная в интерьер ню могла

III.7. Тициан. «Венера с лютнистом». Нью-Йорк, Метрополитен-музей





Ш.8. Урс Граф. «Солдат и шлюха».
Дрезден, галерея Лахмана

предстать перед зрителем развратной, благородной, по-домашнему уютной — или, как мы уже имели возможность убедиться, преисполненной мифологической значимости — в зависимости от характера и расположения не частей тела, но тканого обрамления.

Привычка северного европейского искусства к тщательной фиксации деталей позволяет различать на живописных ложах детали тех приспособлений, при помощи которых занавеси подвешивали и управляли ими в чисто практических целях, равно как манеру застилать постель, чередуя льняные простыни и более плотные покрывала, а также расположение подушек. В тех случаях, когда ложе становилось фоном для легендарного персонажа, как у Дюрера на полотне с изображением Лукреции, или для общедоступной наготы шлюхи, как на гравюрах Урса Графа (Ш.8), преобразующая власть творческой фантазии не касалась этих драпировок, по крайней мере затрагивала их не больше одежды. Репрезентации идеальной наготы на подобного рода полотнах начала XVI века берут в качестве фона ложе, проработанное не менее дотошно, чем на любой картине с изображением Рождества Богородицы: драпировка ложа столь же естественна, сколь и функциональна. Однако в XVI веке постельное белье и прикроватные портьеры, подобно шатрам и тронам, превратились в элементы эмблематического декора — который в XVII веке уже утратил всякую связь с реальной обстановкой.

При этом реально существовавший обычай занавешивать кровати со всех четырех сторон непременно сообщал композициям с обнаженными фигурами



III.9. Эдуард Мане. «Олимпия». Париж, музей Орсе

III.10. Гюстав Курбе. «Сон». Париж, музей Пти-Пале



на драпированных ложах тот привкус натурализма, которого напрочь были лишены портреты людей, укутанных с ног до головы в ничем не оправданные километровые отрезки ткани. Нескончаемые портьеры, бог знает как и на чем подвешенные у изголовья кровати, и массивы беспорядочно смятой материи, скрывшие ее поверхность, оставались стандартными атрибутами лежащих ню на протяжении нескольких столетий после того, как Тициан впервые в начале XVI века явил их городу и миру (см. I.45, 46). Они выглядели в достаточной степени совместимыми с привычными бытовыми интерьерами, чтобы их, почти не меняя, воспроизводили Курбе и Мане в своих принципиально лишенных мифологизма полотнах с обнаженной натурой, во всем остальном экипированных сугубо современными сценическими эффектами.

«Олимпия» Мане и «Сон» Курбе были задуманы как две бескомпромиссные репрезентации современной эротической жизни, не опороченные какими бы то ни было художественными эвфемизмами (III.9, 10). И тем не менее постели на обеих картинах совершенно конвенциональны, в особенности портьеры. Эти громоздкие, неряшливо подобранные парчовые полотнища, а в «Олимпии» — столь же неаккуратно подоткнутая простыня отсылают нас вовсе не к обителям разврата, где пылкие игры любовников сминают и рвут постельное белье, но к идеализированным ложам эпохи Возрождения. За пятьдесят лет до этого Гойя поступил куда более бескомпромиссно: его нагая *маха* лежит на откровенно современном диване, где специально для нее были расстелены и разложены столь же современные простыни и подушки с оборочками. Никаких портьер нет и в помине: ее раздели и уложили прямо в гостиной, даже не извинившись перед Тицианом (см. II.3).

Тицианова «Венера Урбино», к которой восходит «Олимпия», представляет откровенный вызов каждому амбициозному художнику, который решится написать лежащую нагую женскую фигуру (III.11). Этот образ буквально пронизан плотными эротическими потоками, не будучи при этом ни игривым, ни пошлым, ни возведенным на высоту классицистической деэротизации. Поза, тело и взгляд добиваются этого необычайно сильного эффекта сами по себе, но и другие детали оказываются вполне значимы, даже если сбросить со счетов элементы откровенно символические, вроде собаки и листьев. Подоткнутая простыня и портьера, обрамляющие фигуру первого плана, выглядят как обобщение, без отсылок к современному постельному белью; однако детали заднего плана явно относятся к домашнему пространству, с особым акцентом на снятом платье, которое горничная перебросила через плечо: платье можно разглядеть в подробностях, и оно очевидно принадлежит нагой героине, хотя сама его отдаленность позволяет теме раздевания звучать не слишком навязчиво. Мирские одежды Венеры унесены прочь, чтобы явить нам ее небесную красоту. Ни детали кровати, ни балдахин не препятствуют восприятию сплошной



III.11. Тициан. «Венера Урбино». Флоренция, галерея Уффици

массы ткани на переднем плане, в которой можно с полным основанием разглядеть отсылку к царственным античным прототипам, к классическим обнаженным телам на драпированных ложах.

Греки и римляне, судя по всему, действительно занавешивали свои ложа, хотя крепилась материя не к карнизам, но к рядам вертикальных колонн: к колоннам прикреплялись кольца, пропустив через которые некоторое количество материи можно было зафиксировать полотнище в требуемом положении. Конструкция эта явно была временной по характеру, всю ткань можно было в любой момент снять, сложить и убрать, оставив пространства между колоннами пустыми, как прежде. На фресках из Помпеи задрапирована также и мебель, на которой лежат или сидят фигуры; кроме того, во всем античном искусстве драпировка полностью или частично скрывает значительное число самих человеческих фигур. Жизнь древности, воспринятая через призму изобразительного искусства, последующим столетиям виделась сплошь окутанной матерчатым покровом, пусть даже без навязчивого постоянства. Отношения между этими вездесущими отрезками ткани — которые использовались в качестве одежды, постельного белья, занавесей — и человеческой фигурой оказывались тем более примечательными, что культура позднейших эпох поощряла в себе постоянство в сложном и изощренном использовании тканей. В изобразительном искусстве

визуальные отсылки к подобного рода античным радостям, простым и домашним, намекали и на всю сумму античных доблестей и достоинств, включая возвышенную концепцию личной физической красоты. Таким образом, обнаженная натура могла сделаться еще привлекательней эстетически благодаря продуманному соседству с классическим на вид убранством ложа.

Бытовая обнаженность преобразуется, таким образом, в художественную наготу просто самим присутствием драпировки, в особенности в тех случаях, когда ей не мешает вторжение таких бытовых деталей, как столбики кровати или багеты. Мы уже убедились, что показанную на лоне природы обнаженную натуру можно сделать на вид эмоционально насыщенной или уподобить ее классическим образцам, всего лишь расположив с ней рядом некоторое количество ткани, сходной с только что сброшенной одеждой, или же изобразив саму одежду похожей на драпировку. Поместить вписанную в ландшафт обнаженную натуру в контекст постельной сцены также не слишком сложно: достаточно к ткани, разбросанной вокруг фигуры, добавить еще ткани в ветвях соседнего дерева, которое само по себе радикально отрицает любой интерьер. И тем не менее свисающая с ветвей ткань таинственным образом превращает весь осеняемый ею пейзаж в спальню, даже если сама по себе не несет никакой внятной функции — скажем, ничего не затеняет и не скрывает.

На полотне Рубенса «Венера и Адонис» пара обменивается прощальным объятием под деревом, отягощенным громадным красным полотнищем, которое даже не делает вида, будто пытается кого-то укрыть (III.12). Оно тяжело свисает над их головами лишь для того, чтобы показать, что ткань, прикрывающая лоно Венеры, — не одежда, а постельное белье, так как никакими другими средствами этого различия провести было бы невозможно. При этом плащ Адониса — вполне себе плащ, предназначенный указывать на его готовность оставить возлюбленную. Подобного рода интимные эффекты на фоне аркадских пейзажей могли обходиться даже без дерева. Струющаяся вдоль правого края «Омовения Дианы» Буше голубая материя не может быть ни одеждой (для этого ее слишком много), ни полой шатра (для этого она ниспадает слишком мягкими складками) (III.13). Она нужна здесь лишь для того, чтобы лесная поляна, на которой сидит обнаженная богиня вместе с одной из своих обнаженных спутниц-нимф, превратилась в самую настоящую спальню. Уже сами складки отсылают зрителя к многочисленным интерьерным сценам, на которых хозяйка и горничная предаются легкомысленным таинствам туалета среди точно таких же морем раскинувшихся постельных покровов.

Достаточно самого беглого взгляда на европейскую интерьерную живопись после эпохи Возрождения, чтобы понять, сколь скромным было убранство настоящих постелей в реальной жизни. На заднем плане французских и голландских полотен мы встречаем простые по форме, похожие на короб



III.12. Питер Пауль Рубенс. «Венера и Адонис». Нью-Йорк, Метрополитен-музей

с балдахинном кровати (см. I.25), а сцены смертей и родов происходят на простейших по конструкции и аккуратно занавешенных ложах. Во всем изобразительном искусстве только обнаженная женщина не нуждается в том, чтобы ее ложе было похоже на реальное; нескольких метров занавесей или драпировки и висящей бог ведает на чем собранной складками материи ей более чем достаточно. Ненавязчивые намеки на скрытую за ними реальную постель усиливают эротическую притягательность лишенного одежды образа и в то же самое время создают ориентированный на устойчивые конвенции фон, возвышающий женскую обнаженность до наготы. Художники барокко часто использовали столь же избыточные количества драпировки при изображении сцен смерти — но только в античных сюжетах. В современных декорациях те ложа, на которых происходят рождения и смерти, суть мебель со всеми полагающимися вертикальными и горизонтальными деталями — даже в тех случаях, когда героем картины является святой. Нью в таких подробностях не нуждались никогда — их постель могла состоять из одной только ткани.

Если художнику хотелось сделать образ лежащей ню более откровенным, он вполне осознанно мог отказаться от передаваемых через посредство драпировки



III.13. Франсуа Буше. «Омовение Дианы». Париж, Лувр

отсылка к античному культу Венеры — тех отсылок, которые Мане и Курбе предпочли сохранить. Картины, ориентированные на откровенный привкус пикантности, могли аранжировать обнаженную женскую натуру ножками кровати, ночными столиками, реалистически выполненными подушками, выглядывающими из-под простыни матрасами и стойками балдахинов. Такие детали часто встречаются на французских гравюрах XVIII века, вкуче с разливами и водоподами постельного белья — которые, кстати говоря, в этом веке превратились во вполне реалистическую бытовую деталь. Барочный вкус к драпировке был усвоен в реальности и принят как неременная составная часть элегантного образа жизни. В итоге тонкая по исполнению, утонченно изящная мебель буквально утопала в невероятных количествах драпировки, наброшенной на ширмы, диваны и зеркала; балдахины устраивались таким образом, чтобы зафиксированная в центральной точке материя ниспадала по направлению к спящему человеку, бугрясь и вздымаясь, и образовывала вокруг него настоящее облако ткани. Чтобы при таком антураже лишить обнаженную натуру излишних классицистических обертонов, чтобы модернизировать образ Венеры, французские мастера галантного жанра могли при случае добавить ночной горшок или подсвечник.



III.14. Иоганн Баптист Райтер. «Спящая женщина», Вена, Австрийская галерея

Помимо занавесей, привычным средством контроля за степенью откровенности обнаженной натуры служило постельное белье, также способное неявным образом отсылать ко всему обилию «драпировочных» мотивов в сложившемся каноне изображения лежащей обнаженной женской фигуры. Закрепившаяся за бельем репутация возвышенного художественного предмета позволяла живописцам свободно и раскованно обращаться с ним, умудряясь добиваться ярких эротических эффектов даже в самые ханжеские времена, когда подобное обхождение с обычной одеждой в серьезных произведениях искусства казалось немислимым. Прекрасным примером тому может служить «Спящая женщина» Иоганна Баптиста Райтера (1849); образ имеет откровенно порнографический характер, однако и сама тема, и довольно аскетическая ее трактовка удерживают полотно на грани вполне добропорядочной легкой непристойности (III.14).

Рембрандтова «Даная» — одна из самых замечательных лежащих ню, даже если иметь в виду исключительно само женское тело (III.15). Однако не менее важны в данном случае и натуралистически выполненные детали алькова, плотно обступившие центральную фигуру. Перед нами яркий пример той самой общей для северного искусства тенденции к передаче мифа средствами жанровой живописи, которую Джошуа Рейнольдс считал совершенно неприемлемой. Пологи, тюфяки и столбики кроватей у Рембрандта, конечно,

остаются предметами сугубо воображаемыми, однако и в этом качестве они сопротивляются какой бы то ни было идеализации или попыткам подогнать их под классические образцы в духе Тициана. Они же придают обнаженной женщине такой вид, как будто она буквально только что разделась; и простыня, не собранная элегантной складкой, а попросту отброшенная ниже колена, только усиливает это впечатление. Вполне реальная кровать служит вместилищем для тела, не приведенного в соответствие с формальными требованиями — с глубокой тенью в районе лобка и физически осязаемой массой — и само это тело притягивает свет, способный залить, осветить и заполнить его собой.

Такая солидная, проседающая под тяжестью тела кровать, столь строго ориентированная на реалистическую манеру передачи образа, создает эффект, противоположный тому, которого добивался Мане в своей «Олимпии», где полная обнаженность модели несколько смягчается за счет богатой историческими и художественными отсылками кушетки. «Олимпия» остается эмблемой вполне неприступной, несмотря на тапочки и ленту на шее. У Рембрандта

III.15. Рембрандт. «Даная». Санкт-Петербург, Эрмитаж





Ш.16. Гюстав Курбе. «Мастерская художника». Париж, Лувр

же не только очаровательное тело Данаи, но и вся композиция, сводящаяся в конечном счете к богато убранной кровати, словно приглашает и зрителя вместе с потоками света войти в альков и устроиться рядом с этой роскошной красавицей. Совсем другую Данаю написал Тициан: заключенная в обрамление из обобщенного пейзажа и не менее обобщенной драпировки, она самым очевидным образом недоступна ни для кого, кроме Юпитера (см. II.15).

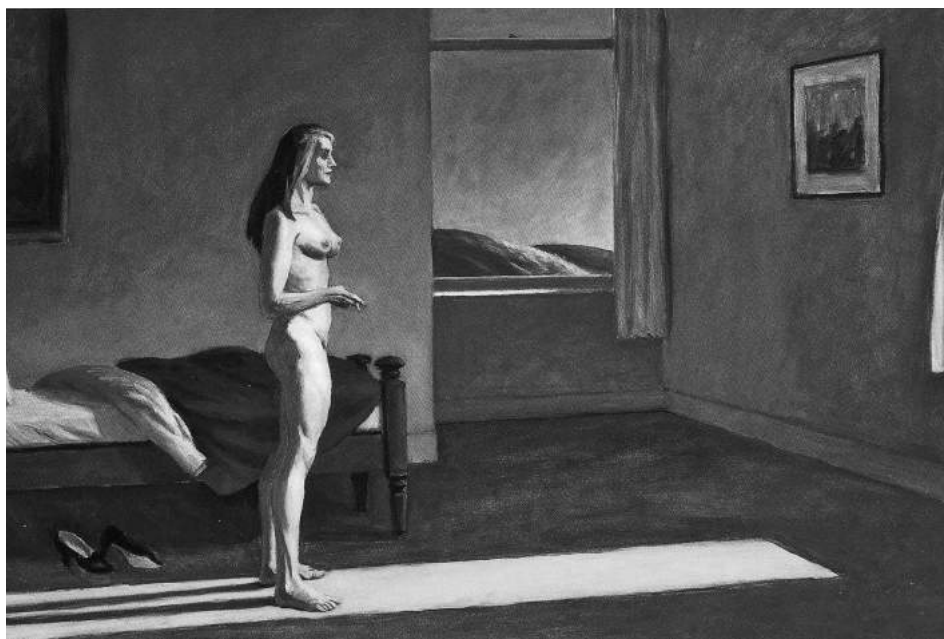
В новейшее время художники, работающие с обнаженной натурой, зачастую стремились скорее обострить сложные и неоднозначные аспекты эротического чувства, нежели избежать их. Они также находили уместным наряжать своих ню в значимые аксессуары, взятые из повседневного жизненного опыта, а не в пейзажи и драпировку. И в самом деле, современная ню, представленная на задрапированной кушетке или абсолютно раздетой на фоне пейзажа, вызывает в нашем воображении ассоциации, связанные скорее с мастерской художника, чем с великими античными мифами, реальной жизнью или реальным сексом. Даже те мерцающие ню, которые выходили из-под кисти импрессионистов, из-за постоянно присутствующего побуждения к отстраненной визуальной оценке не позволяют нам в полной мере ощутить античную мощь зримой нагой плоти. Эффект в итоге получается почти тот же, которого добивался всякий посредственный художник-академист с помощью чрезмерных аллюзий на классическую наготу — она начинает выглядеть гораздо менее вызывающей. Если не брать полотен, иллюстрирующих исторические события, в серьезном искусстве реалистическое изображение нагого женского тела стало ассоциироваться исключительно с соображениями формальными и визуальными и утратило всякую связь с непосредственным выражением эмоций. Чтобы вернуть себе статус живого и жизненно важного элемента картины, ему требовался новый художественный язык.

В XIX веке Курбе и Икинс приняли этот вызов, в первую очередь в связи с другими художественными проблемами, носившими куда более общий характер. Обнаженная натура еще не успела стать одной из множества возможных тем для художника, она была его обязанностью; и всякий всерьез вознамерившийся произвести революцию в искусстве живописцев просто не мог пройти мимо нее, хотя бы в качестве некоего конструкта, под который следует подвести мину. Подобно Мане Курбе и Икинс предложили несколько иронических вариаций на обнаженную натуру в старых, привычных декорациях (кушетки, лесные поляны). Однако показывая ню позирующей для ню в настоящей студии, эти два художника открыли новые возможности для обнаженной натуры как серьезной темы — а не просто объекта изобразительного искусства. В картинах, о которых идет речь, темой стали отношения между искусством и жизнью, между художником и его творчеством. В «Мастерской живописца» Курбе и «Уильям Раш высекает фигуру» Икинса ню представлены

в обычной обстановке художественной студии, а перед ними сложена одежда, которую они с себя сняли (III.16; см. также II.64). На обоих полотнах нагим телам свойственна этакая непритязательная выразительность, и натуралистическая манера не делает их ни пошлыми, ни отталкивающими; выражений их лиц, которые могли бы расставить для нас психологические акценты, — как у Рембрандта — мы не видим. Две эти женщины снова обретают способность выражать Обнаженную Истину, вслед за Боттичелли и Бернини, но только это другая обнаженность и другая истина.

В искусстве прошлого подобного рода интерьерным изображениям раздетой и не обращающей на это внимания женщины по сути была свойственна незамысловатая и достаточно униформная эротичность: была ли перед нами чисто жанровая сценка, аллегория тщеславия или порнографическая иллюстрация. Обнаженная женщина в комнате, с беспорядочно лежащей рядом с ней одеждой, а в особенности в тех случаях, когда при этом присутствовали другие, вполне одетые персонажи, которые помогали ей или ее разглядывали, всегда была темой сугубо эротической и, как мы уже имели возможность убедиться, начинала звучать еще сильнее, если в поле нашего зрения попадали те или иные бытовые предметы. Курбе и Икинс любили и умели выражать на холсте через обнаженную натуру сильные сексуально окрашенные чувства, но помимо этого они крайне серьезно относились к проблеме взаимоотношений

III.17. Эдвард Хоппер. «Обнаженная в солнечном свете»



между художником и реальностью. Поразительная прямота трактовки давно канонизированной эротической темы (обнаженная женщина как предмет чужого взгляда) на этих двух полотнах показывает нам, как каждый из художников мог совместить возвышенное чувство и уважение к простому (но не уродливому) факту с признанием того, насколько важна в человеческой жизни сексуальность, — а затем использовать полученный результат для достижения чисто живописных, художественных целей, поднявшись едва ли не до уровня вдохновенной проповеди.

Возвысив тему обнаженной-натуры-как-предмета-искусства до уровня символа, маркирующего собой вдумчивое отношение художника к обыденной жизни, эти двое живописцев сотворили из эротически заряженной наготы новую серьезную тему, в которой ощущение многозначительности факта совместились со вниманием к внутренней жизни, — возведя тем самым куда более сложное и внимательное отношение к сексу как в искусстве, так и в реальной жизни, свойственное XX веку. В этих двух картинах традиционный художественный образ женской наготы уже был переоформлен в соответствии с куда более поздними, современными представлениями об эротической чувственности. В нагой плоти, отброшенных в сторону одеждах и лишенном всякой идеализации фоне ничего неожиданного нет. Неожиданной оказалась лишь попытка переместить обнаженное тело в новое психологическое измерение.

Художественно значимая современная нагота, во всей ее понятной связи с новыми формами психологической компетентности, совместима прежде всего с фантастическими ландшафтами и домашними интерьерами. Иногда то и другое удается совмещать: Магритт и Балтус доказали сей тезис со всей силой своего таланта. Декорации, подобные тем, что используются в качестве обрамления обнаженной натуры у Балтуса и Эдварда Хоппера, частью своего тревожащего воздействия обязаны отсылкам к старым конвенциям, принятым некогда в игривом эротическом искусстве. По сути, они являют нам модифицированные версии тех будуаров XVII и XVIII веков, в стенах которых художники впервые начали исследовать незамысловатую сексуальность простой бытовой наготы. В свете сложных современных представлений о сексуальности эти интерьеры помогают снабдить обнаженную натуру дополнительными семантически значимыми подтекстами — выступая в той же роли, в которой некогда выступали ренессансные пейзажи, интерьеры и детали по отношению к возрожденному чувству античности.

Эдвард Хоппер прежде всего облачает свои модели в актуальные стили телесности: большие, высокие груди, торчащие соски, длинные ноги. Но после того как глаз оценит все эти детали, заявляет о себе другая, более общая атмосфера сексуальности, пропитывающая собой то пространство, в котором существует ню. Необходимости в отброшенной прочь одежде или в чем-то



III.18. Эдуард Мане. «Завтрак на траве». Париж, музей Орсе

присутствии нет никакой; все это уже содержится в самом теле. Взамен — открытое окно впускает безличные лучи солнца, походя заставляющие бросить взгляд на ковер. Обнаженное, заряженное сексуальностью тело женщины вкупе с пустым пространством комнаты словно пропитывают образ ощущением случайности и хрупкости всякого человеческого удовольствия. И нас приглашают не столько насладиться созерцанием полных грудей этой женщины, которая не отдает себе отчета в том, что на нее смотрят, сколько разделить с ней не самые простые чувства, которые она испытывает по поводу своей собственной телесности (III.17).

Со времен удивительных находок, сделанных древними греками, нагота и драпировка во всех возможных ситуациях с точки зрения европейца прекрасно дополняли друг друга. Настоящая или бутафорская одежда, похожая на драпировку, также была вполне приемлема в сочетании с наготой. Но если одни фигуры остаются одетыми, а другие при этом обнажены, впечатление получается более сложным. Женщина, снимающая с себя одежду или показанная рядом с уже снятой одеждой, в сопровождении полностью одетой фигуры, всегда оставалась образом достаточно откровенным — даже после того как Икинс и Курбе придали этому образу новый смысл. Однако тщательно одетая

мужская или женская фигура в сопровождении наполовину задрапированной (а не полуодетой) ню кажется нам двусмысленной и загадочной, особенно в тех случаях, когда облачена она во вполне современный костюм, а не в бутафорский костюм и не в драпировку.

Под кистью великих мастеров театрализованной аллегии, таких как Тициан или Джорджоне, этот образ приобрел свою собственную эстетическую значимость, приправленную сокровенной толикой эротизма — в зависимости от того, насколько внятно этот аспект был прописан в исходном сюжете. Но знаменитый «Завтрак на траве» Мане вызвал у современников бурю негодования потому, что показаны на нем были вполне реальные женщины, чья одежда также присутствовала на полотне, а компанию им составляли одетые мужчины; и в глаза зрителю глядел не один персонаж, а сразу двое (III.18). Чувство неподобающей эротической вседозволенности, личного присутствия при сексуальном акте, было слишком сильным. Степень эротической насыщенности подобного рода сцен определяется не тем, какой именно пол показан обнаженным и насколько обнаженный персонаж осознает, что за ним наблюдают; речь, скорее, должна идти о том, насколько отчетливо ощутимо конкретное действие. Среди прочего, если на полотне вместо снятой одежды присутствует драпировка, художник предоставляет зрителю возможность воспринимать картину как аллегорическую, а не как репрезентативную. Драпировка из обстоятельств двусмысленных или откровенно непристойных способна извлекать вполне конвенциональные образы. Так, Мане вполне сознательно демонстрирует ее зрителю, иронически обыгрывая всем известные ренессансные условности — как он сделал это в «Олимпии» — дабы подчеркнуть их отличие от условностей современных.

Образ неодетого тела всегда несет в себе сексуальный заряд, и заряд этот неизбежно становится более мощным, если передает его голое тело в сочетании с телом, скрытым одеждой, пусть даже в аранжировке самой что ни на есть абстрактной. Принцип действия здесь очень простой: мы молчаливо предполагаем, что одетый человек должен обращать внимание на голого, и наоборот. Кроме того, сам зритель оказывается в положении *вуайериста*, что само по себе несет сугубо эротические коннотации. Изгнать эротическую подоплеку из такого рода образа художник просто не в состоянии. Однако степень эротизации образа может зависеть от того, которое из состояний неодетости — нагота или обнаженность — нам представлено. Так, к примеру, одним из часто повторяющихся в западной традиции сюжетов является Пьета, или Снятие с креста, где обнаженное тело мертвого Христа скорбно принимают его близкие. Следует признать, что сам этот образ содержит сильные эротические обертона, которые вносят свой вклад в испытываемое зрителем религиозное чувство: мы видим пассивное, красивое и нагое тело в руках и под внимательными взглядами



III.19. Сандро Боттичелли. «Пьета». Мюнхен, Старая пинакотекка

полностью одетых персонажей. Римская «Пьета» Микеланджело показывает, сколь далеко этот сюжет можно увести в сторону от нарративного контекста, не утрачивая при этом «растворенного» в нем, по выражению Кеннета Кларка, эротического элемента.

В большинстве картин на этот сюжет мы сталкиваемся скорее с наготой, чем с обнаженностью Христа — не только благодаря конвенциональной набедренной повязке и не менее конвенциональным бороде и длинным волосам, но и благодаря столь же традиционной одежде, очень похожей на драпировку. Сей канонический, неземной предмет туалета снят с его тела и на картине отсутствует, но продолжает освящать собой его наготу, ничего общего не имеющую с обычным состоянием раздетости, — в какие бы костюмы ни были облачены все остальные персонажи. Борода и волосы, моментально опознаваемый «Святой лик» Христа, производят меньшую работу деэротизации его нагого тела — что особенно очевидно в тех случаях, когда художник от них отказывается, как в знаменитой «Пьета» Боттичелли или в «Страшном суде» Микеланджело. У Боттичелли красивый, обнаженный и безбородый Христос драматически раскинулся на коленях у Богоматери, а присутствующая при этом группа одетых персонажей кажется ошеломленной не столько фактом его смерти, сколько совершенно очевидной красотой его тела — в особенности это касается женщин на переднем плане (III.19). Христос-судия у Микеланджело обязан частью уверенности

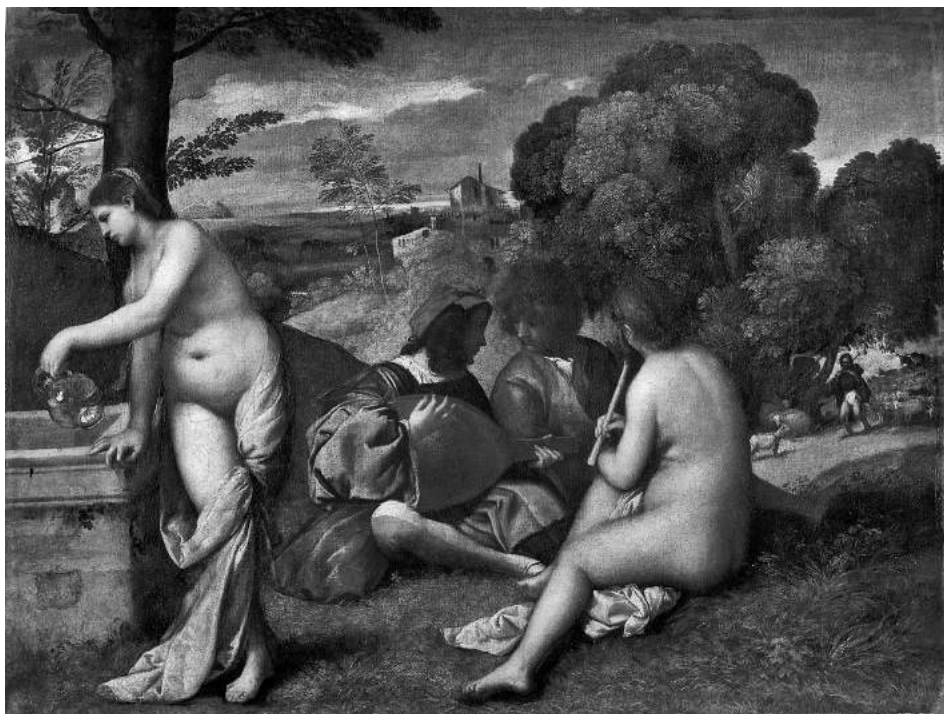


III.20. Сандро Боттичелли. «Венера и Марс». Лондон, Национальная галерея

и мощи своей безбородой, нагой сексуальной силой, не завуалированной обычными изобразительными штампами. В большинстве же картин на религиозные темы эротическое равновесие поддерживается во многом за счет нейтральных, напоминающих драпировку вещей, в которые облачены *одетые* персонажи.

Примером противоположного метода, когда эротическое содержание образа вполне обдуманно передается через модное платье, могут стать лондонские «Венера и Марс» Боттичелли (III.20). Здесь перед нами та же принципиальная схема: не отдающий себе отчета в происходящем молодой человек являет свою прекрасную наготу внимательному взгляду полностью одетой молодой дамы. Какая-то драпировка на его теле присутствует, а оставленное им без внимания оружие нужно лишь для того, чтобы его идентифицировать: одежда, которую он, если бы был персонажем реалистическим, надевал под доспех, на полотне отсутствует; она ему не нужна, поскольку он — фигура сугубо мифологическая. Более того, мы знаем, что это за персонажи и какие именно любовные отношения связывают их между собой. Однако сексуальный электрический заряд рождается именно от контраста между его наготой и ее закрытым, ничуть не потревоженным платьем — куда более сильный, чем если бы и ее фигура также была оформлена при помощи легкой и не слишком обильной драпировки. Современная, в русле актуальной моды одежда демонстрирует ее сексуальное превосходство в меньшей степени, чем сам факт того, что она бодрствует; а его нагота от этого становится еще более эротически откровенной, несмотря на всю мифологическую атрибутику.

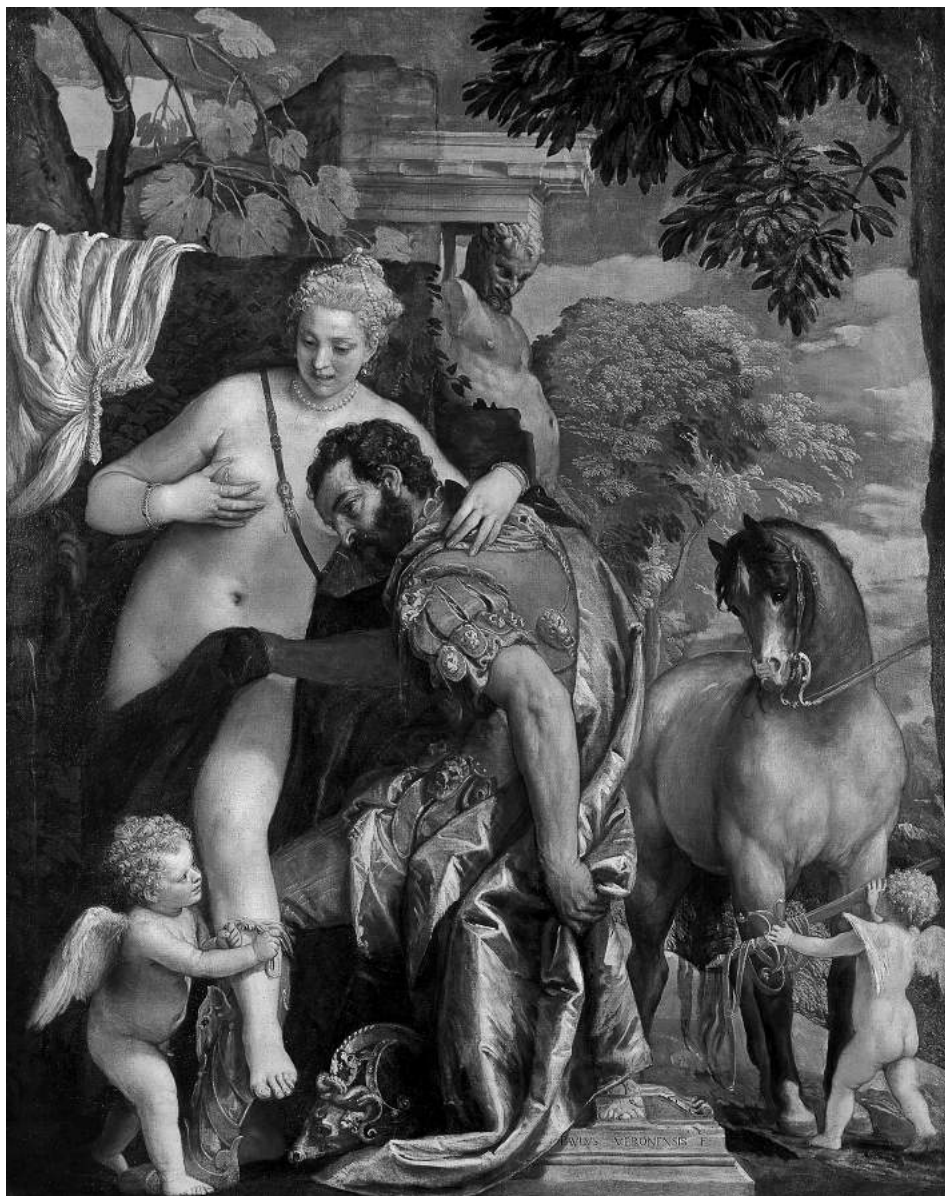
Если мы не знаем, какие сюжетные роли играют персонажи, процесс опознания, конечно, становится более сложным, как в «Сельском концерте» из Лувра, где меняются местами пол одетый и пол раздетый. В этой картине (III.21), которую разные специалисты приписывают то Джорджоне, то Тициану, нет и следа той будоражающей подспудной сексуальности, которой буквально про-



III.21. Предп. Джорджоне. «Сельский концерт». Париж, Лувр

питана сцена пикника у Мане. Одна из причин тому — полное отсутствие у дам каких-либо намеков на современное платье. Эти крупные, спокойные женщины уже были плотью от плоти буколического пейзажа, на лоно которого решили удалиться от дел одетые по моде и явно не слишком веселые джентльмены. Поскольку никакой одежды здешние дамы явно отродясь не знали, их мягкие объемы, прикрытые разве что легкими намеками на ткань, ничуть не нарушают магического очарования драмы слияния человека с природой. Нагая материнская фигура в «Буре» Джорджоне также обязана значительной долей своей неявной и почти мистической мощи употреблению того же самого не вполне обычного приема: простой полоске ткани, на которой она сидит и которой прикрыла от прохладного воздуха свои мягкие плечи, тогда как рядом с ней стоит совершенно одетый солдат.

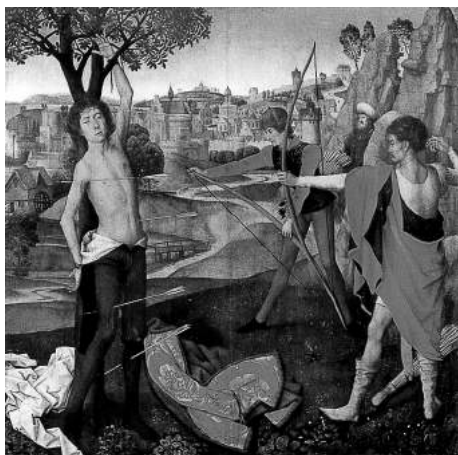
Если бы на любом из этих полотен присутствовала женская одежда, похожая на одежду настоящую, психологическая сила образа уменьшилась бы весьма существенно, сколь бы красивыми ни были обнаженные тела самих дам. Именно драпировка, а не нагота, придает нагой фигуре ту ауру значимости, которая буквально взывает к необходимости интерпретации, предполагая за ней аллегорическое измерение, способное переместить обычное голое тело, по-



III.22. Паоло Веронезе. «Марс и Венера, связанные Амуром». Нью-Йорк, Метрополитен-музей

казанное на лоне природы, в тот волшебный мир мифа, где обитают античные боги и нагой Христос.

Другой способ усилить воздействие картины на мифологический сюжет — облачить фигуру в античный костюм и показать современное платье в той или иной связи с другой, обнаженной фигурой. Находящаяся в Метрополитен-



III.23. Ханс Мемлинг. «Мученичество святого Себастьяна». Брюссель, Музей изящных искусств

III.24. Жорж де Ла Тур. «Оплакивание святого Себастьяна святой Ириной».

Берлин, галерея Далем



музее картина Веронезе «Марс и Венера, связанные Амуром» показывает нам Марса облаченным в бутафорский античный доспех, тогда как Венера сняла с себя не простой кусок материи, а сорочку, вполне узнаваемую в таком качестве: она висит на стене у нее за спиной (III.22). Кружевного воротника и рукавов не заметить трудно. Кто она такая, видно по обычному атрибуту Венеры — поясу, надетому через плечо; однако непосредственное эротическое впечатление передается ее цилиндрической, по моде тех лет, фигурой и только что снятым предметом современного нижнего белья. В XX веке аналогичный эффект производили бы Марс в классическом воинском облачении и Венера, повесившая на спинку стула лифчик и трусики.

Нагой образ распятого Христа в изобразительном искусстве обычно не бывает перегружен эротическими подтекстами — просто в силу преимуществ религиозной семантики. Какие именно одетые фигуры появляются на полотне вместе с ним, не слишком важно. Однако нагота двоих разбойников в сценах распятия зачастую — по контрасту — излучает весьма откровенную эротичность, поскольку им нет нужды принимать ритуальную позу, и щеголять они могут во вполне современном нижнем белье, тогда как у Христа по традиции задрапированы чресла. Другие мученики мужского пола, с которых, как правило, одетые по последней моде мучители буквально только что сняли вполне современное платье, после чего принялись глумиться над ними, эротической притягательности бывают отнюдь не чужды.

Святой Себастьян являет собой выдающийся образец сексапильного святого, и в эпоху Возрождения его снова и снова изображают в виде этакого умирающего Адониса. Специфически утонченную вариацию этой темы, гораздо менее очевидную, чем на сотнях слащавых итальянских полотен, мы находим в брюссельском «Мученичестве святого Себастьяна» Мемлинга (III.23). В этой сцене на фоне идиллического лесистого пейзажа одежды нежного юноши аккуратно расстегнуты и спущены вниз по телу, так, словно сделала это заботливая и любящая рука. Он томно глядит на зрителя, и торс его вылеплен по элегантной ромбовидной форме, продиктованной текущей модой, отчего привлекательность его тела только возрастает. Мучители стоят к нему очень близко, так, словно они только притворяются лучниками, а на уме у них совсем другое.

Несколько иначе сюжет о святом Себастьяне трактован Жоржем де Ла Туром в одной из версий картины «Оплакивание святого Себастьяна святой Ириной» (III.24). Здесь, как и в «Марсе и Венере» Боттичелли, беспомощно раскинувшееся и весьма выгодно подсвеченное факелом нагое бесчувственное тело представлено внимательному взгляду весьма элегантной дамы. Де Ла Тур одевает святую Ирину (которую традиция знает как благородную римскую матрону) в соответствии с самыми высокими требованиями французской моды XVII века. Ее затянутое в корсет тело и безусловно убранные волосы сообщают сцене ярко выраженный любовный подтекст, никакого отношения не имеющий к нарративному сюжету, но полностью созвучный сложившимся живописным канонам изображения святого Себастьяна.



III.25. Дирк Баутс.
«Мученичество святого
Ипполита».
Брюгге, собор Сен-Совер

«Мученичество святого Ипполита» Дирка Баутса развивает ту же тему, беря за основу сюжет жизни другого святого (III.25). Нагой Ипполит расprostерт в центре картины, по рукам и ногам привязанный к четырем лошадям, которых четверо хорошо одетых мужчин вот-вот погонят в четыре разных стороны. Его собственная бархатная, подбитая мехом верхняя одежда, вместе со шляпой и сорочкой, аккуратно сложены на переднем плане, дабы подчеркнуть как его собственное беспомощное, раздетое до нитки состояние, так и непосредственное очарование его наготы среди злобных, облаченных в туники и шапки всадников. Мучители его явно преисполнены намерений самых извращенных и непристойных — а мифологических атрибутов, которые были бы в состоянии уберечь его от неизбежного разметания на части, в пределах видимости нет.

Исходная, подспудная притягательность, которая кроется в соположении материи и наготы, лежит по ту сторону как мифотворчества, так и эротики; и постичь ее можно только через призму греческих шедевров, впервые воздавших ей должное. Любой образ задрапированной человеческой плоти передает то чувственное удовольствие, которое испытывает безволосое тело при скольжении соприкосновении с тканью. Поскольку «чувство драпировки» основано на ощущении свободно лежащей ткани, которая трется о движущееся тело, оно весьма существенно отличается от того чувства, которое внушает одежда кроеная и сшитая, постоянно прилегающая ко всему телу сразу в одних и тех же местах, с одной и той же плотностью. На протяжении тех долгих веков, когда человек одевался, драпируя тело тканью, ощущение движущейся материи, соприкасающейся с кожей то там, то здесь, должно было обладать постоянной, непреходящей и само собой разумеющейся значимостью. И нетрудно представить себе тот импульс, что побудил греков сделать его предметом искусства. Связь между тем, как выглядит наброшенная на тело ткань, и тем, какова она при соприкосновении с плотью, была основой вполне понятных ментальных образов, прочно связанных с повседневным опытом, — которые со временем художники претворили в героические иконы.

Не плоть сама по себе, а именно сочетание плоти с тканью дало рождение цельной эстетической концепции. В реальной жизни наброшенный сверху кусок ткани мог заставить далекое от идеала или даже просто уродливое тело выглядеть более красивым, более привлекательным и гармоничным. Лицезрение ткани, украшающей не только твое собственное тело, но и идеализированные статуи, могло дать обычному человеку повод для вполне повседневной и чисто тактильной самоидентификации с существами иной, безупречной и божественной природы. Более того, делая не слишком красивые тела мужчин и женщин более совершенными, она вместе с тем очеловечивала образы, лишённые всяких видимых недостатков.

Та почти религиозная значимость, которую драпировка имела в Античности, исчезла из европейского искусства начиная со Средних веков. Материя заменила собой тело и стала властвовать над ним под именем моды. В эпоху Возрождения, когда чувственный зов плоти вновь стал предметом эстетической обработки, вид ткани, скользящей по коже, обращался уже к совершенно другому типу сознания. Античные реминисценции сочетались теперь с привкусом интимизированного и наполовину запретного наслаждения. Поскольку опыт ношения одежды, обычный для XV и XVI веков, отсылал к соприкосновению с предметами жесткими, объемными и сковывающими движения, ощущение трения тонкой ткани о голое тело могло увязываться исключительно с интимными контекстами. Правило это не слишком существенно менялось и на протяжении последующих столетий; оттого любое изображение задрапированной наготы приобретало дополнительный эротический заряд.

Взгляд на голое тело, не оформленное тканью, приносит меньше удовольствия, чем если ткань так или иначе сопровождает наготу, — даже в тех случаях, когда голое и не драпированное тело адресует зрителю прямой сексуальный вызов. Итак, лучше всего нагая фигура в произведении искусства воспринимается в тех случаях, когда на ней или рядом с ней мы видим драпировку. Эта деталь гарантирует нам как высокий градус чувственного наслаждения, так и сниженный коэффициент грубой, вызывающей неудобные чувства эротичности. На протяжении последней тысячи лет драпировка вызвала у хорошо одетого зрителя приятные ассоциации со спальней и ванной комнатой, не нарушая границ в сторону неуместных ощущений раздевалки. Одновременно с этим нигде не исчезла и идеализирующая функция; драпировка автоматически претворяет жизнь в искусство и потому находит обоснование сама в себе.

Абсолютная обнаженность — без каких бы то ни было признаков драпировки или одежды — была неотъемлемым атрибутом образов Адама и Евы; независимо от того, были их гениталии скрыты удачно склонившимися ветвями или нет. Всем фигурам подобного рода полное отсутствие предметов из тканой материи сообщает вид одновременно до-человеческий и сверхчеловеческий. По какой бы моде ни были скроены их тела, Адам и Ева всегда выглядят как беспомощные, лишенные шерсти животные и вместе с тем — как явления сверхъестественного порядка, навсегда отделенные от человечества границей грехопадения, даже при том что сами их человеческие тела могут выглядеть вполне заурядным образом (III.26).

Но наполовину одетое и полуобнаженное тело в изобразительном искусстве может всё. Модное платье, чувственная или мифологическая драпировка и нагая плоть могут взаимодействовать в рамках единого визуального замысла, и каждый элемент этого взаимодействия будет нести на себе легитимирующую



III.26. Рембрандт. «Адам и Ева».
Амстердам, Государственный музей

печать мифологической драмы, не важно — сакральной или профанной. Отправной ее точкой становится вполне очевидная особенность классической драпировки, выступающей в качестве одежды, — та легкость, с которой она обнажает тело. Полураздетых фигур в античном изобразительном искусстве множество — настолько много, что проведение различия между ними и фигурами, одетыми легко или небрежно, может показаться излишним. И все же та пикантность, которую сообщает образу человека одежда, приведенная в беспорядок в результате насилия или же его собственной невнимательности, действенна в любую эпоху. Природа этой притягательности несколько отличается от впечатления, производимого одеждой нарочно распахнутыми или наполовину снятыми — как и от того впечатления, которое производит одежда, задуманная так, чтобы открывать взгляду те или иные части тела или чтобы блистать своим отсутствием. В репертуаре классической скульптуры представлены все возможные варианты: одежда, сорванная с тела рукой насильника, или приподнятая, сознательно и провокативно, или обнажившая в движении то, что она должна скрывать. И всякий раз складки разбегаются от этого только красивее прежнего — никакое насилие не в состоянии внести беспорядок в гармонию идеального костюма.

В противоположность этому на протяжении «кроеных и шитых» столетий в истории одежды живописный беспорядок предполагал нарушение исходного

принципа построения костюма; и художнику приходилось прибегать к определенным художественным ухищрениям для того, чтобы очередное такое нарушение, какими бы причинами оно ни было вызвано, не выглядело нелепо. И одним из таких ухищрений всегда было умение заставить приведенное в беспорядок платье выглядеть как драпировка.

Из всех ситуаций, в которых платье выглядит не так, как должно, одной из наиболее привлекательных всегда была сцена кормления ребенка грудью. Подспудная эротичность здесь неизменно затеняется общепринятой сакрализацией материнского молока. Грудь приятна сама по себе, а их созерцание доставляет еще и самостоятельное зрительное наслаждение; так что визуальные образы груди всегда и неизменно служили для передачи сложных по своей природе удовольствий. Западная изобразительная традиция со времен Античности различала две разные иконографические модели обнаженной груди: обнажается либо одна грудь, либо обе, причем семантика жеста в двух случаях различна.

С тех самых пор как эта тема вошла в употребление в раннехристианской традиции, одна обнаженная грудь обозначает материнство — впрочем, в связи с ней допускаются и другие виды неосознанной обнаженности. В конечном счете как воинственная амазонка, так и кормящая мать Христова — обе суть бескомпромиссные девственницы, смысл существования которых не имеет ничего общего с наслаждением; и вполне естественно, что их одногрудым наследницам в европейском изобразительном искусстве свойственна либо та же самая бескомпромиссность, либо готовность к действию, либо то и другое сразу. Одна обнаженная грудь в изобразительном искусстве вполне естественным образом становится эротическим сигналом, но как таковой сигнал этот начиная с XVI века взывал, скорее, к зрительскому вуайеризму. Предполагалось, что обладательница обнаженной груди не отдает себе в этом отчета. Подавляющее большинство груди, обнаженных по одной и *не* в акте кормления, встречаются либо в сюжетах и стилях, предполагающих общий беспорядок в одежде, либо в тех, которые направлены на подробное и дотошное воспроизведение античного костюма.

Когда художник пишет на холсте женщину и показывает одну ее грудь, более благоприятное общее впечатление от образа складывается в тех случаях, когда на модели надето что-нибудь свободное и неопределенное по форме, и тогда только от мастерства самого живописца зависит, насколько изящно ткань будет вести себя на его полотне. Но тщательным образом скроенные и подогнанные по фигуре реальные одежды эпохи Ренессанса уводили базовые эстетические импульсы далеко в сторону от той свободы и бесформенности, которая была характерна для средневекового костюма, и соответствовали той общей тенденции к четким и резким репрезентативным стилям, которая



III.27. Андреа ди Бартоло. «Мадонна с младенцем». Вашингтон, Национальная галерея изобразительного искусства

воцарилась по всей Европе. Мода XV века — как в искусстве, так и в одежде — препятствовала развитию каких бы то ни было вкусов, мирящихся с беспорядком в области женского лифа. И при всем этом корсет тогда поднимал грудь вверх, дамы, как правило, носили довольно глубокое декольте, а в светской поэзии прекрасная грудь была вполне устойчивым объектом восхищения.

Тем не менее вплоть до самого конца XV века одинокая обнаженная грудь есть грудь сугубо материнская. Когда в искусстве раннего итальянского Возрождения Дева Мария обнажала грудь, чтобы дать ее младенцу Иисусу, грудь эта появлялась из разреза на платье — этакий бледный одинокий холмик, возникающий из безбрежного моря ткани (III.27). Фламандская мадонна того же периода кормила младенца поверх верхнего обреза роскошного платья, и грудь у нее была реалистичнейшим образом выписана, но непропорционально мала в сравнении с телом. Эту единственную кормящую грудь не обрамлял ни единый сантиметр голой плоти сверх необходимого — кормление имело серьезный и возвышенный характер, в нем не было ровным образом ничего чувственного, и одежда, которую носили мадонны в искусстве начала XV века, тоже была весьма строгой. Платья эти были того же кроя, что и реальные современные им вещи, но для создания подобающей священной атмосферы их украшали сверх обычного и изображали в наиболее выгодных ракурсах. Фигуры, изображающие Деву, могли быть облачены в подобные же платья и во время торжественных шествий, но платья эти в равной мере и не стилизовались, и не должны были выглядеть как повседневные.

«Мадонна с младенцем» кисти Фуке не могла не шокировать современников, поскольку Мадонна (возможно, Агнесса Сорель, фаворитка короля) щеголяет здесь очень низким декольте и модным тугим лифом, который развязан явно напоказ, чтобы явить миру весьма аппетитную крупную белую грудь (III.28). Эта грудь вырывается на волю, тогда как другая, кстати, ничуть не хуже заметная сквозь ткань, рвется ей вослед, достигая в итоге эффекта столь же сексуального. Платье у этой Мадонны ничем не украшено; но у зрителя тем не менее остается ощущение, что одевается она крайне тщательно. Взгляд

III.28. Жан Фуке. «Мадонна с младенцем». Антверпен, Музей изящных искусств





III.29. Пеоний. «Ника». Музей Олимпии

ее обращен на особенности собственного телесного ландшафта. В период живописи, заикленный на симметрии костюма, этот лиф в артистическом беспорядке должен был сам по себе вызывать сильное и смешанное эстетическое чувство. Как правило, кормящие мадонны производят перед кормлением в своем одеянии самые минимальные модификации, а женщины, изображенные в резких эмоциональных состояниях или вовлеченные в активное действие, не выказывают терпения к беспорядку в области лифа вплоть до начала нового столетия.

Тем не менее уже в XV столетии в изобразительном искусстве начала появляться новая форма демонстрации одной груди, сознательно восходящая к античным образцам. Ряд итальянских художников имели возможность копировать классические одеяния с оригинальных источников. Там, среди прочего, встречался и греческий стиль одежды, в котором ткань, как правило, крепилась на обоих плечах, но могла крепиться и на одном, оставляя обнаженными одну руку, плечо и грудь. В античном искусстве так изображаются и мужчины и женщины; и время от времени, хотя и не всегда, стиль этот бывает сопряжен с энергичным действием, таким как сражение или танец.

Великолепный, пронизанный ветром пример дает нам знаменитая «Ника» Пеония (III.29); еще известнее различные версии «Раненой амазонки». Этот, с драпировкой на одном плече, вариант платья, вполне обычный в Античности, в европейском искусстве неизменно содержал в себе намек на некую случайность — подходящий к движению неосознанному или осознанному наполо-



III.30. Пьеро делла Франческа. «Крещение Иисуса» (фрагмент). Лондон, Национальная галерея

вину. Так образу симметричного по природе человеческого тела можно было сообщить дополнительную экспрессию, не нарушая гармонии костюма, — особенно если тело было женским. Односторонний, с одной обнаженной грудью костюм, вне всякого сомнения, выглядел еще более динамичным в XV веке, когда повседневная одежда стремилась к поддержанию равновесия между правой и левой стороной; сама асимметрия этого фасона трактовалась как признак Античности, так что, помимо силы эстетического воздействия, за ним стоял еще и престиж традиции. Диагональная, асимметрическая драпировка маркировала Античность и в театральном костюме эпохи. В силу неизбежно возникающих эротических и классических ассоциаций Пьеро делла Франческа смог привнести в задрапированный наполовину мужской торс своего ангела неотвязное ощущение того, что зритель смотрит на обнаженную женскую грудь (III.30). Другие художники также все чаще и чаще стали использовать этот фасон, судя по всему, желая добиться тех же целей.

В последней четверти XV века одна выставленная напоказ женская грудь впервые начала передавать — помимо сакрализованных семантических отсылок к лактации — вполне законные смыслы, связанные с чистым наслаждением. Более того, женский образ с одной обнаженной грудью предполагал отныне тот же сложный эмоциональный букет, что когда-то, еще в рамках классического искусства, содержали в себе образы спящей Ариадны, танцующих менад и сражающихся амазонок. Возрождение античности как эстетического принципа дало художникам возможность допускать отсылающие к классике

вольности при репрезентации одежды — и прежде прочего изображать драпировку в куда больших количествах и обращаться с ней гораздо свободнее.

К началу XVI века в изобразительном искусстве одна выбившаяся из-под пришедшей в беспорядок одежды грудь собрала в себе целый букет смыслов. Прежде всего она содержала отсылки к священной материнской функции, что имело долгую и устойчивую традицию в христианском искусстве; она приобрела право производить прямые аллюзии на античный мир; а в новой гуманистической атмосфере сделалась чистым символом сексуального наслаждения — и вполне вероятно, что это последнее значение стало возможным благодаря первым двум. Затем, по мере того как складывались и приобретали последователей маньеристские традиции, мода на конвенциональную передачу в изобразительном искусстве эмоционального смятения дала обнаженной груди возможность фокусировать на себе соответствующие смысловые доминанты всей композиции. Возрожденная из небытия традиция асимметричного художественного костюма создавала ощущение нестабильности, которое было весьма кстати при изображении страха, своевольного порыва или религиозного рвения. Кроме того, обнажающая одну грудь манера носить платье продолжала означать самозабвенность — как материнскую, так и свойственную девам-воительницам.

III.31. Джорджоне. «Лаура». Вена, Музей истории изобразительного искусства

III.32. Бартоломео Венето. «Портрет дамы».

Франкфурт, Государственный институт изобразительного искусства





III.33. Джованни Беллини. «Пир богов».
Вашингтон, Национальная галерея изобразительного искусства

На рубеже XV и XVI веков рассчитывать на то, что реальное женское платье позволит своей обладательнице ненароком показать одну грудь, не пришлось, поскольку одеваться по-прежнему было принято строго, с соблюдением симметрии правой и левой сторон. Таким образом, демонстрация обнаженной груди в светской живописи предполагала особый костюм — подчеркнуто ориентированный на античные образцы, рассчитанный на символизацию того или иного эротического эффекта — или, скажем, нижнее белье, приведенное в беспорядок некой мифологической инстанцией (см. III.35). Много позднее, когда изображаемая на полотне ткань утвердилась в своем праве рождать свободные ассоциации, даже парадный портрет мог сочетать достаточно существенную степень условности в том, что касалось изображения тканей (что позволяло среди прочего показывать грудь) — с весьма высокой точностью в изображении тогдашних модных причесок. Однако в самом начале XVI века до подобной свободы было еще далеко. В светской сюжетной композиции дама, безо всякого смущения демонстрирующая обнаженную грудь, — это богиня, грация, нимфа.

В портрете этот мотив служил символом наслаждения и неизменно требовал не взявшейся невесты откуда драпировки, а особого костюма. На одном из фантазийных портретов Симонетты Веспуччи кисти Боттичелли модель показывает грудь сквозь лежащую петлями ткань шарфа и помимо этого облачена в сугубо вообразимые драпировку и головной убор. На энигматичной «Лауре» Джорджоне мифологическая ткань шарфа также облекает одну едва выступающую вперед грудь — а свою подбитую мехом верхнюю одежду модель явно надела прямо на голое тело (III.31). Удовольствие, получаемое зрителем от этой картины, имеет не только символический, но и вполне чувственно-визуальный характер — удовольствие пусть приглушенное, но достаточно интенсивное. Девушка всем телом ощущает соприкосновение с мехом и задумчиво смотрит перед собой в пространство, и тогда аллегорическое бремя снято с явленной взору плоти и перемещено на задний план, где буйно раскинулись лавровые ветви. На «Портрете дамы» Бартоломео Венето женщина многозначительно смотрит прямо в глаза зрителю, имея на себе целый набор атрибутов, выражающих чувственное желание: цветы, локоны, драгоценные камни, миртовый венок — и обнаженную левую грудь, выставленную напоказ асимметричным вырезом платья, слишком глубоким для того, чтобы заподозрить в этом платье действительное произведение портняжного искусства (III.32).

Художники, использовавшие тунику, подхваченную на одном плече, в качестве мужского костюма, также опирались на устоявшуюся классическую традицию. В мужском варианте звучали скорее не эротические, а героические обертона, и он был легко совместим с фигурами Иоанна Крестителя и других ориентированных на аскезу святых. Но поскольку данный фасон в Античности признавали как мужчины, так и женщины, то во времена, когда мужское и женское платье отчетливо разошлись между собой, его можно было с легкостью использовать для передачи какого-то привкуса запретного наслаждения; андрогинный, украшенный венком из роз белокурый ангел в «Крещении» Пьеро делла Франчески обязан своим выраженным гомоэротическим обаянием всего-навсего такому стилю одежды. Величественный, спокойный и едва ли не ритуальный эротизм доминирует на «Пире богов» Беллини, на котором некоторые из фигур откровенно классических с важным видом показывают нам одну грудь (III.33). Никакое активное действие, никакой отчаянный порыв, духовный или чувственный, не тревожит их одежд. Эти асимметричные ренессансные груди суть чистой воды сигналы — округлые зеркала, отражающие отсвет Золотого века.

На протяжении XVI века женская фигура с одной обнаженной грудью приобретала все большую значимость. Простота и ясность ранних значений — наслаждение, материнство и античность — размывалась театральными характеристиками движения в маньеристских и барочных композициях. Некоторым художникам нравилось показывать незавершенные последовательности

III.34. Россо Фьорентино.
«Моисей и дочери Иофора».
Флоренция, галерея Уффици



следующих друг за другом движений, вместо того чтобы ритмически их организовывать. Эта новая художественная условность призвана была увековечить представление о постоянной изменчивости бытия. И здесь наполовину задрапированная, притягивающая взгляд грудь могла быть более чем кстати. Полуодетая женщина на полотне, этакая живая манифестация нестабильности, могла стать знаком того, что мы являемся свидетелями событий, нарушающих упорядоченность бытия.

«Моисей и дочери Иофора», полотно Россо Фьорентино, являет пример эмоциональной женской обнаженности: яростная схватка на переднем плане в исполнении могучих нагих мужчин отражается во взгляде стоящей сзади молодой женщины (III.34). Ее реакция на происходящее среди прочего включает демонстрацию правой груди, которая совершенно естественным образом дополняет поднятые руки и приоткрытый рот. Ее платье для того времени представляет собой чистый образец античного костюма, что позволяет сделать эту демонстрацию вполне законной — хотя драпировка на некоторых мужских фигурах уже выказывает ту неподконтрольность логике, которая чуть позже станет почти неотъемлемой характеристикой любого мифологического костюма.

Художники постепенно освобождались от требования достоверности применительно к одежде своих персонажей. Более ранние традиции часто

допускали весьма вольную стилизацию движущейся ткани, как мы видим у Боттичелли; но вольности эти относились прежде всего к той ткани, которая двигалась в свободном полете по направлению *от* тела. На самой же фигуре даже совершенно фантастические одеяния вели себя более чем благопристойно, по ним точно можно было сказать, как именно они сделаны и как их следует носить. Но к концу XVI века одеяния персонажей в картинах на священные и легендарные темы утратили всякую мыслимую связь с той одеждой, которую люди носили в реальной жизни. И демонстрация обнаженной груди, по-прежнему непривычная или воспринимавшаяся как неловкость в платье того времени, стала стандартом костюма в живописи, деталью, у которой были свои собственные поведенческие особенности и свой собственный крой.

Женщины с итальянских картин на священные и мифологические темы щеголяли в одеждах комбинированного типа, сочетавших как реальные, так и фантастические предметы туалета. Все это могло быть выполнено в просвечивающе-эротичном венецианском стиле или могло являть собой образец строгого силуэта в манере флорентийских мастеров. Женский костюм мог начинаться с украшенного оборками платья, вполне совместимого с обыденной жизнью, но только широко расстегнутого у ворота (III.35). Затем это платье следовало наполовину закрыть тяжелой, неопределенной по форме атласной драпировкой, а после либо перетянуть всю конструкцию по диагонали украшенным драгоценными камнями поясом, либо случайным образом перехва-



III.35. Пальма Веккьо.
«Флора». Лондон,
Национальная галерея



III.36. Тициан. «Вакх и Ариадна». Лондон, Национальная галерея

тить шарфом — чтобы получившийся в результате конгломерат закручивался вихрем и скользил в сообразии с турбулентным состоянием женской фигуры. О строгих классических формах платья таким образом можно было навсегда забыть, хотя сохранялась отсылка к классической *идее* платья.

Понятно, что степень контроля над естественностью формы написанного на полотне одеяния варьировалась в зависимости от таланта художника и от поставленных им задач. Микеланджело во многом ответствен за освобождение художественного костюма от необходимости следовать законам простого физического правдоподобия, но тот же Тициан, к примеру, крайне редко позволял себе вольности в том, как должна себя вести ткань, хотя с костюмами он творил, что хотел.

В венецианском искусстве мотив белой драпировки, подоткнутой под драпировку цветную, был заимствован из привычек, выработанных в реальной жизни; что можно сказать и о фоновой драпировке при изображении обнаженных фигур. Комбинация эта выглядит вполне приемлемо, вне зависимости от поведения платья. В «Вакхе и Ариадне» одежда представляет собой последовательность обмотанных вокруг фигур неуклюжих комков ткани; но у всех женщин

под цветным надето белое, как если бы речь шла о сорочке и платье (III.36). Те же самые элементы Тициан вводил и при написании современной ему одежды: героиня «Женщины за туалетом» носит вполне респектабельную сорочку (camisia), корсет и нижнюю юбку, пусть даже сорочка с нее почти уже соскользнула. Другие венецианские дамы того же положения могут носить совершенно неземные одеяния, но выполнены эти одеяния будут из вполне земных тканей. На мифологических и религиозных полотнах Тициана сияющие ноги и груди могут появляться и исчезать в изящном контрапункте движению разноприродных складчатых облачений. Тициан сделал из полуобнаженной фигуры некий предмет своей личной одержимости, не прекращая грезить этим соблазнительным состоянием на протяжении всей жизни. Его бесчисленные комбинации из полуобнаженных возбужденных тел в наполовину сползших одеждах с точки зрения визуального воздействия неизменно убедительны и прекрасно продуманы. Другие живописцы часто падают жертвой помпезности и банальности, хотя некоторые из них, скажем, позднее Тьеполо, воодушевлялись тем же мотивом.



III.37. Паоло Веронезе.
«Похищение Европы»
(фрагмент). Венеция,
Дворец дожей

«Похищение Европы» Веронезе — прекрасный пример продуманно выразительной обнаженной груди в венецианском стиле, поданной под соусом античных, сексуальных и бытовых аллюзий (III.37). На этой картине округлая обнаженная грудь Европы становится центром для всей группы фигур. Модная сорочка девушки полукругом оборок подхватывает грудь снизу, жемчужное ожерелье повторяет тот же изгиб чуть выше. Большая часть насыщенного светового потока окатывает ее сверху. Десятки метров шелка волна за волной скрывают под собой быка и нижнюю часть тела самой Европы. Кое-как подбитая пояском, эта колоссальная не-одежда видится как настоящее бурливое море, по поверхности которого в лодочке из оборок плывет грудь, окруженная по контуру еще и гирляндой выразительно сомкнутых в хватательном жесте рук. Европа и ее спутники цепляются пальцами за ткань, которая не пытается даже хотя бы частично прикрыть ее грудь. Цветы и купидоны парят в воздухе, бык пытается подняться на ноги, шелк закручивается водоворотами. И только ничем не потревоженная голая грудь парит над этим морем, своеобразным



III.38. Дж.К.Прокаччини.
«Кающаяся Магдалина».
Милан, Брера



III.39. Помпео Батони. «Кающаяся Магдалина». Дрезден, Картинная галерея

III.40. Сезар ван Эвердинген. «Куртизанка за туалетом»





III.41. Бартоломео Манфреди.
«Наказание Купидона».
Чикаго, Институт искусств



III.42. Бартоломеус ван дер Хелст.
«Музыкантша».
Нью-Йорк, Метрополитен-музей



III.43. Фереоль де Бонмезон.
«Девушка, застигнутая грозой».
Нью-Йорк, Бруклинский музей

символом былого мифологического насилия. Она останется нетронутой и свежей ради следующих появлений на сцене.

XVII век стал свидетелем бесчисленных способов осмысления обнаженной груди. Излюбленный сюжет такого осмысления — Мария Магдалина. Обнаженная грудь стала почти что одним из атрибутов ее святости, новоявленным символом раскаяния и ранимости, наложившимся на устоявшуюся тему наслаждения. Тициан дошел в трактовке этой темы до грани кощунства, создав великолепный образ Магдалины, ласкающей собственные груди волосями: еще один штрих, и поза ее станет позой Венеры. После Магдалина обрела вкус к более благопристойным вариантам диагональной драпировки, с одной выставленной напоказ грудью — реже с двумя — и с распущенными волосами, тоже слегка убавившими градус эротического накала (III.38).

Позднебарочный вариант сюжета представлен у Батони; почему его Магдалине удобнее читать или предаваться размышлениям на лоне природы, надев сорочку через один рукав, понять трудно — может быть, выбранный фасон просто отражает общее смятение ее духа (III.39). Одежда ее вновь представляет собой антиклизированную драпировку поверх вполне реальной рубашки — классическая аллюзия дана не напрямую и отсылает скорее к Тициановым нимфам, чем к их античным образцам. Одинокая обнаженная грудь неподвижно покоится на подушке из ткани. Чувственное наслаждение, переданное этой деталью, усиливается при сопоставлении с другими образами, вроде «Куртизанки за туалетом» Сезара ван Эвердингена (III.40). Вместо того чтобы медитировать над черепом, сексапильная барышня причесывает волосы, тоже надев сорочку на одну руку — и тоже непонятно зачем. Второй рукав аккуратно подоткнут другой рукой, чтобы выразительнее показать подмышку и грудь, совсем как у Венеры, пытающейся уберечь Купидона от заслуженной порки в «Наказании Купидона» Бартоломео Манфреди, — и у нее благодаря этому одна рука и одна изящно высветленная грудь плывут навстречу взгляду зрителя из-под классицистических напластований ткани (III.41).

В XVII веке в сравнении с XVI по всей Европе груди становятся более полными и округлыми. Они отбрасывают более густую тень и создают более насыщенные световые эффекты. Хотя в изобразительном искусстве их по-прежнему пишут как знак душевного смятения, свойственные им материнские ассоциации все больше уступают место ассоциациям, связанным с чувственными наслаждениями. Похотливые голландские красотки уже вполне в состоянии нацелить на зрителя не только весьма откровенный взгляд, но и столь же откровенно выставленную поверх глубокого декольте грудь (III.42). Полотна, подобные картине ван Эвердингена, воспринимались как аллегория Тщеты Земной. Но позже, в XVIII веке, эротическая тематика в живописи сделалась вполне приемлемой, и художники получили возможность изображать жен-



III.44. Эжен Делакруа. «Свобода, ведущая народ». Париж, Лувр

скую грудь без всяких мотивов моралистического толка. С появления в искусстве греческих амазонок и христианской Богородицы образ женщины, показавшей одну грудь, был связан с идеей самозабвенного женского рвения — с героизмом, самоотдачей, жертвенностью. Романтическое искусство конца XVIII — начала XIX столетия воздало должное изящно сошедшимся в этой теме мотивам насилия, эротики и святости. Всецело погруженные в страдание или экстаз неоклассические дамы вполне могли позволить своим безупречно аутентичным греческим одеяниям оставить на виду одну грудь, в знак того, насколько сильно захватило их чувство, — поскольку общая гладкость контуров и расчетливо-холодная прорисовка делали эмоциональный взрыв неочевидным (III.43).

Величайшим романтическим эксплуататором мотива выставленной напоказ груди как средства передачи противоречивых чувств был, вне всякого сомнения, Делакруа. Мощная центральная фигура на полотне «Свобода, ведущая народ» значительной частью эмоционального воздействия обязана своим величественно высвеченным грудям (III.44). Эта женщина являет собой чисто мифологическую фигуру, которая приобрела совершенно осязаемую

достоверность, явившись среди народа на баррикадах. Но ее изодранный в клочья костюм есть самым тщательным образом выполненное упражнение в художественной кройке и шитье, чтобы получившееся тканое изделие демонстрировало грудь как можно удачнее и тем самым утверждало власть богини. Платье пошито с одним рукавом, чтобы оставить обнаженной поднятую вверх руку, держащую флаг. Выше пояса, если не считать рукава, материи явно недостаточно, чтобы прикрыть не только грудь, но и второе плечо. Художник в вольном духе облачил Свободу в нечто асимметричное по дизайну, сочтя антикизированные отрезья подходящим нарядом для богини рабочего класса. Кроме того, ее выставленная напоказ грудь никак не могла обнажиться в результате какого-то резкого непредумышленного действия; скорее наоборот, сама эта деталь — неотъемлемая часть костюма, момент исходного замысла — должна разом пробуждать ощущения святости, чувственного желания и отчаянной ярости!

Две разом обнажившиеся груди, как правило, несут иную смысловую нагрузку. Даже в Античности общеупотребительное платье по большей части

III.45. Джулио Романо. «Юпитер и Олимпия». Мантуя, Палаццо дель Те





Ш.46. Пьеро ди Козимо.
«Симонетта Веспуччи».
Шантйи, музей Конде

не обнажало сразу две груди, *при этом* закрывая все остальное тело. Загораживающие костюмы египетских и критских дам на много столетий опережают наступление эпохи драпировки. Самый известный из античных приемов демонстрации обеих грудей достигался с помощью *строфиона*, повязки, носившейся поверх нагого тела непосредственно под грудью. В таком виде женщины являлись нам на произведениях живописи, рельефах, вазах и в скульптуре, без каких бы то ни было дополнительных одеяний или украшений. Повязка зримо делит женское тело на две части: бюст и живот-таз-ноги.

Этот мотив в чистом виде встречается в ренессансном искусстве — прежде всего в «Авроре» Микеланджело и в принадлежащих кисти Джулио Романо «Юпитере и Олимпии» (Ш.45) и «Психее» из Палаццо дель Те. Верхняя часть женского образа, превратившаяся в обнаженный поясной портрет, образовала устойчивую ренессансную конвенцию — целое самостоятельное направление в искусстве портретного бюста — и вполне может стать, что этот конкретный способ изображения женской натуры возник из идеи разделенного пополам *нагого* тела. Выразительная горизонтальная линия, разрезающая тело прямо под грудью, могла принести с собой новую концепцию женской красоты, в которой груди так или иначе прилагались к лицу. В самом деле, женская мода XV века

склонялась располагать пояс сразу под грудью, акцентируя эту разделительную линию в одетой фигуре. Выше этой, уже привычной линии заимствованные из Античности обнаженные груди могли стать частью публичной демонстрации головы, лица и шеи параллельно с другими элементами декора. Нагая женская красота, явленная публично, вместо того чтобы состоять исключительно из головы и верхней части грудной клетки, обрамленных снизу платьем, которое скрывало грудь и все остальное, могла таким образом включить и груди — в качестве самостоятельного украшения.

Пьеро ди Козимо проявляет ярко выраженный интерес к возможности зрительно отделить грудь от нагого тела ниже нее. На его знаменитой картине «Симонетта Веспуччи» дама носит извивающийся шарф, который всецело вбирает ее груди в изящно выстроенную композицию из профиля и прически (Ш.46). Его нагая Венера с полотна «Венера и Марс» также сохранила полоску ткани, подхватывающую ее тело под грудью. У расположенной на переднем плане с правой стороны женской фигуры в «Лапифах и кентаврах» обе груди резко очерчены изгибающимся вырезом платья. Из всех этих примеров с очевидностью следует, что пара выставленных напоказ грудей в искусстве Возрождения представляет собой, так же как и в тех случаях, когда грудь одна, классическую аллюзию, при том что двусторонняя симметрия считается подходящей для более серьезных и парадных сюжетов.

Аллегорические воплощения серьезных понятий в ренессансном искусстве появились довольно рано, и с самого начала в их символическом арсенале — наряду с другими атрибутами — состояли две обнаженные груди. В конце XVI века сценический костюм для воплощенных добродетелей или абстрактных понятий мог быть целиком построен вокруг голой груди, при том что все остальное тело было плотно укутано тканью, а общий дизайн костюма имел строго симметрический, едва ли не архитектурный характер. Некоторые из таких костюмов кажутся теперь странным отголоском одеяний минойских богинь — то же общее ощущение священной женской силы и власти, передаваемое исключительно через обнаженные груди. В том же духе могли быть исполнены и доспехи для тех или иных вооруженных аллегорических фигур — наследниц или двоюродных сестер античной Афины — у которых пластины, закрывающие груди, прописывались отдельно, словно они представляли собой особый вид оружия.

Узкая полоса материи под грудью была не только заимствована в чистом виде ренессансными мастерами изображения обнаженной натуры; ее начали включать и в фантастические одеяния, которые закрывали только нижнюю часть тела, создавая впечатление нагого бюста, водруженного на колонну из ткани. Некоторые из написанных Микеланджело фигур в Сикстинской капелле одеты именно таким способом, а позднее этот прием был заимствован

как французскими, так и итальянскими маньеристами. Они положили начало бесчисленным копиям такого образца вплоть до тех пор, когда в начале XIX столетия идеальное женское тело для неоклассицистов стало означать полную, хорошо очерченную грудь, водруженную поверх удлиненного стройного туловища. Как Блейк, так и Фюзели одевали женские фигуры на своих полотнах в подобного рода оголяющие грудь полуплатья. Ничего подобного античный костюм не знал; и тем не менее общей чертой этих платьев и асимметричных, обнажающих одну грудь туник становится способность сохранять намеки на Античность, а особый акцент на совершенно голой груди и в самом деле создает нечто вроде того мощного заряда агрессии, который несет в себе фигура греческой Сфинкс.

Это античное чудище было сложено из женской головы и груди, львиного тела и змеиного хвоста. Когда ее образ появляется в качестве пугающего декоративного мотива, груди выглядят особенно зловеще. Они торчат вперед, а львиное туловище расположено горизонтально и уходит назад, а рук, которые

III.47. Пьер Нарцисс Герен. «Клитемнестра».

Париж, Лувр. Фотография Объединения национальных музеев





III.48. Школа Фонтенбло.
«Дама за туалетом».
Базель, Музей
изобразительного искусства

могли бы хоть как-то смягчить данный выброс беспощадной женской агрессивности, попросту нет. Неоклассическая версия, кисти Энгра, показывает ярчайший пример этого. В аллегорической живописи всем женщинам с предумышленно обнаженной грудью в той или иной степени свойственен этот пикантный привкус. И даже утонченная Симонетта Пьеро ди Козимо обвила себе шею змеей и позирует на фоне темного облака. Скорее всего здесь перед нами намек на ее трагическую смерть, но эти же детали сообщают ее обнаженной груди вид тревожащий и даже довольно пугающий.

В конце XVI века элегантное дамское декольте в очередной раз стало глубоким до предела. В описаниях костюмов мы часто встречаем выражение «обнаженные груди», хотя в аристократической портретной живописи соски все же остаются скрытыми. Весь XVI век низкий вырез был прямым, но в конце века начал описывать все более и более крутую дугу, иногда переходя в настоящий овал. Совсем еще недавно женщины из высших классов щеголяли в платьях с высоким вырезом и жестким гофрированным воротником — энергичная мужская мода, требовавшая красноречивой сплюсненности груди и укороченности угловатой шеи, также не слишком далеко отстоящей от грудной клетки. Но в начале XVII столетия внезапно вспыхнувший интерес к женской груди стал требовать скорее открытости, чем ущемления плоти; и груди начали выглядеть так, словно они готовы к бегству (см. II.22). Выставлять напоказ соски

не было в требованиях официально принятой моды, но, судя по гравюрам и живописным жанровым сценкам, и без этого не обходилось тоже.

В XV веке идеальный сосок изображался почти бесцветным. Однако у ню XVI столетия соски зачастую сходны с вишнями, с самоцветами, а в поясных нагих портретах это сходство даже выразительно усилено. Портрет с обнаженной грудью, в отличие от идеализированного полотна с фантазийным сюжетом, настаивает на показе груди именно в качестве особого декора, а не оружия (III.48). Подобно губам и глазам, они давали на полотне еще одну пару женских прелестей и очевидным образом идеализировались. Габриэль д'Эстре и другие французские аристократки заказывали собственные портреты в ванной или за туалетным столиком, подражая знаменитому портрету неизвестной работы Леонардо или воображаемым дамам с обнаженной грудью. На этих изображениях соски переданы так, словно это накладная косметика, очередное парное дамское украшение, наподобие серег или фальшивых ресниц. Почти наверняка их подкрашивали, а грудь мазали белилами, так же как и лицо. Эта портретная гладкопись более всего напоминает эмблематичные поэтические произведения той же эпохи: рифмованные каталоги достоинств, создававшиеся и распространявшиеся по правилам особого жанра, предназначенного исключительно для самолюбования.

III.49. Пальма Веккьо.
«Портрет поэта».
Лондон, Национальная галерея



III.50. Альбрехт Дюрер.
«Автопортрет».
Мадрид, музей Прадо





III.51. Караваджо. «Вакх».
Флоренция,
галерея Уффици

В античном мире голый мужской торс, полностью обнаженный или едва прикрытый, обладал собственной эротической значимостью. Однако средневековые стили одежды продолжали скрывать мужскую наготу даже тогда, когда в моду вошли женские декольте. Мужская сексуальность выражалась через выдвигание на первый план не кожи, а объемных телесных форм — по мере того как в позднесредневековом мужском костюме появились гульфики, подбитые плечи и длинные, в обтяжку рейтузы. Однако в самом начале XVI века в изысканной портретной живописи обнаружился новый способ выразить мужской шарм. Мода разработала наконец открытый декольтированный воротник для мужской рубашки, как это давно уже было сделано для женской сорочки. На портретах мы видим, как она оглаживает плечи и грудные клетки мужчин, а отпущенные по моде тех лет длинные волосы одновременно ласкают шею (III.49). Неотразимый автопортрет Дюрера 1498 года представляет один из лучших примеров (III.50) тогдашнего «последнего крика моды».

Декольте и длинные ниспадающие на плечи волосы в Европе в моду вошли ненадолго, и общая тенденция XVI века заключалась в пристрастии к тесной одежде, к сокрытию всего лишнего и коротким волосам. Красота нагого мужского тела изучалась живописцами ничуть не реже и не менее подробно, чем красота тела женского; но осознанное обнажение мужской груди и мужских

Ш.52. Николас Хильярд. «Портрет поэта» (предп. Генри, девятый герцог Нортумберлендский). Кембридж, Массачусетс, музей Фицуильяма



Ш.53. Н. де Ларгийер. «Анн Луи Гвислар де Монсабер, граф Ришбур-Ле Турей». Кливлендский музей изящных искусств



плеч было связано с условностями, сопутствующими использованию греческого костюма, в отличие от современных, якобы случайно сползших с плеч рубашек. Явление полуобнаженной мужской фигуры на живописном полотне чаще всего сопровождалось накинутой на одно плечо звериной шкурой, косо висящей туникой или переброшенным через одну руку плащом, драпирующим нижнюю половину тела.

Реальное мужское платье не было принято изображать как готовое вот-вот распахнуться — такое позволял себе разве что Караваджо. Именно этот мотив придает его полотнам выраженный привкус гомосексуальности. Сорочки и блузы, сползающие с мальчишеских плеч и очень похожие на классическую



III.54. Жан-Батист Грез.
«Девушка с птицами». Вашингтон,
Национальная галерея изобразительного искусства



III.55. Эдуард Мане. «Блондинка с обнаженной грудью». Париж, музей Орсе

III.56. Анри Тулуз-Лотрек. «Легкая победа». Тулуза, Музей августинцев



драпировку, однозначно отсылают к женским образам, построенным по тем же лекалам (III.51). В памяти всплывают вариации «Флоры» в исполнении Бартоломео Венето и Пальмы Веккьо, они одеты примерно таким же образом, вплоть до венка (III.32, 35). Кроме того, Караваджо усаживает свои мужские обнаженные модели на те же слои белой и цветной драпировки, которые в бесчисленных вариантах отдыхающей на лоне природы Венеры назначались намекать на женское нижнее белье.

XVII век стал свидетелем рождения впоследствии весьма устойчивого представления о том, что богатая одежда выглядит более элегантно, если носить ее небрежно. Изысканное платье, приведенное в беспорядок, в качестве атрибута мужчины из высших классов появляется в Англии, в среде аристократов, предающихся модной тогда меланхолии (III.52). Характерные примеры начала века — знаменитый портрет Джона Донна с распушенным воротником или изображенный в одной сорочке «пылкий любовник» Николаса Хилльярда. Этот стиль подхватили в этом же столетии Ван Дейк и его последователи. Рубашки с раскрытым воротом (в противоположность рубашкам с глубоким вырезом), распушенным для того, чтобы обнажить шею или даже часть груди, надетые под верхнюю одежду с рукавами или без таковой или же в сочетании с плащом и спутанными волосами, сделались стандартной изобразительной модой, сохранившейся вплоть до нашего времени. Мода неизменно выражала беззаботно-сниходительную легкость манеры, которая призвана была скрывать истинную глубину чувств — с разного рода тайными намеками на сексуальность. Написанные Питером Лели в эпоху реставрации дамы в шикарных платьях, скажем так, не лишены того же, исходно чисто мужского ноншалантного и пренебрежительного отношения ко всему и вся. Общий дух этой разновидности агрессивного *dishabillé* не столько эротический, сколько аристократический — или, скорее, он эротичен *именно* в силу своей аристократической природы, являясь сочетанием легкой испорченности и более чем серьезной презрительности (III.53).

В XVIII столетии, в противоположность XVII, идея о нарушении упорядоченности в *женском* костюме оказалась гораздо больше сексуально заряженной, выражая готовность уступить мужчине. Эта идея развивалась в тесной связи с доктриной либертинажа и нарастающей взаимосвязи сексуального поведения и социального статуса. Женщины в простых платьях и льняных шейных платках превращались в законную добычу джентльменов в вышитом шелковом платье. И тем не менее эти скромные барышни зачастую носили правильно подобранные корсеты, усовершенствованный дизайн которых еще эффектнее выталкивал груди вперед и вверх; у платьев был очень глубокий вырез, а платки подтыкали за него нарочито небрежно, так чтобы не слишком усердно прятать грудь. Ряд французских гравюр и иллюстраций к «Памеле»

и «Клариссе» Ричардсона позволяют нам представить, какой эффект при этом достигался. У художников XVIII века сбившийся шейный платок стал одной из излюбленных тем: как в жанровых сценах с эротическим подтекстом, так и в изысканной портретной живописи. Соски, как бы случайно выступающие наружу сквозь прозрачный материал, сделались уловкой общепринятой как в изобразительном искусстве, так, по всей вероятности, и в обычной жизни.

Чуть позже, когда развивающийся неоклассический вкус ввел в моду не затянутый корсетом греко-римский силуэт, грудь стало возможным показывать еще более эффектно — сквозь газовые покровы, будто бы случайно сделавшиеся полупрозрачными, где нужно и когда нужно. На некоторых полотнах Греза эти «маленькие недоразумения» в области корсажа видны как нельзя лучше (III.54). В любом случае мы приходим к выводу, что на рубеже XVIII и XIX веков было принято полагать, что груди имеют обыкновение выскакивать из-под одежды без предупреждения, при первой же возможности, но охотнее всего под воздействием мужской похоти, которая, возможно, лишь почудилась изображенной на картине женщине.

Романтические, начала XIX столетия представления о женской сексуальности со временем привели к еще большей эротизации женской груди в связи с новой модой, которая сочетала строгий запрет на обнажение тела с крайне выразительным подчеркиванием телесных форм. К 1820 году соски уже не выскакивали наружу, однако заново изобретенный корсет вовсю делал груди более крупными, округлыми и заметными стороннему глазу более чем когда-либо. Прямая мужская реакция на этот вызов в конечном счете побудила Мане написать в «Блондинке с обнаженной грудью» женщину в шляпке и вполне сознательно распахнутом платье (III.55). Мане был не одинок: целая армия ориентированных на полупорнографические эффекты фотографов и рисовальщиков оставили нам массу изображений элегантно одетых женщин, распахивающих одежды с целью показать груди. Иногда они жеманно сравнивают себя со статуями Венеры, а иногда им не требуется даже и этого повода. Однако, если не принимать в расчет подобных чисто эротических образов, в серьезном искусстве XIX столетия изображение женской полуобнаженности переросло в новую серьезную проблему — в контексте общей ориентированности художников на реализм. От живописцев уже не требовалось переносить на современное искусство античные методы изображения того, как одежда раскрывает и показывает женское тело. Нижние юбки и сорочки уже не нужно было выписывать так, чтобы они походили на *хитоны* и *гиматии*. Предметом изображения сделалось современное нижнее белье, эротизированное и эстетизированное одновременно. На протяжении XIX столетия женское нижнее белье утратило всю свойственную ему прежде простоту — и по замыслу, и по исполнению. Корсеты элегантной формы и выделки носили с XIV века — но если ими и вос-

торгались, то чаще всего ради их собственных достоинств, как это видно у Хогарта в «Анализе красоты» и у многих других художников, которые множество раз воспроизводили жесткий лиф платья, реального или воображаемого, не столько в эротических, сколько в эстетических целях. Сорочки и нижние юбки воздействовали на воображение самым незамысловатым образом, напоподобие постельного белья; и сами по себе интересны были примерно в той же степени. Поэты и художники, конечно, пытались их передать в своих произведениях, но чаще всего при помощи устойчивых конвенций, унаследованных от Античности. И все же сексуальное воображение не останавливалось подолгу на деталях реального нижнего белья до тех пор, пока в XIX веке подавление сексуальности не стало эпидемией эпохи.

Реализм как художественный стержень эпохи сделал целый капитал на нижнем белье, увиденном по-новому. Тинторетто и Веронезе могли восхищать нас скроенными под античность сорочками и аллегоризированными корсетами; Жорж де Ла Тур и Рембрандт могли преобразить и облагородить платье крестьянки. Но уникальное, на грани извращения удовольствие от путаницы шнурков и лент, от трогательной нескладности наполовину расшнурованного корсета дали нам Курбе, Мане и, наконец, Тулуз-Лотрек (III.56) и Вийяр. Конечно, сатирики XVIII века жесточайшим образом высмеивали разного рода модные вещи, включая корсеты и увеличение объема за счет дополнительных слоев ткани. Но никогда подобного рода нижнее белье не представляло самостоятельного интереса в глазах художника.

Параллельно внезапно вспыхнувшему интересу к устройству женского нижнего белья много внимания уделялось тому, чтобы подчеркнуть его отличия от доступных лицезрению широкой публики предметов туалета. Нарочитое осознание того, что грубое или богато украшенное верхнее платье носится поверх интимно-мягкого нижнего белья, было вменено одновременно и моднице, и ее зрителю. Так возникло еще одно противопоставление — между верхним платьем из тонкого шелка и поддерживающим его изнутри жестким каркасом из полотна и металла. Тугая шнуровка, знаменовавшая нравственную незыблемость со времен Просвещения, обрела эротическую двусмысленность, став эмблемой женского нарциссизма и женской податливости. Сама гротескность нижнего белья получила слегка болезненное, но вполне положительное обаяние — по мере того как материалы и отделка осознанно становились все более провокативными. Машинное производство кружев сделало их широко доступными и позволило отделять ими нижнее белье, тогда как прежде на протяжении трехсот лет драгоценные кружева ручной работы служили украшением только верхнего платья. Теперь показывать женскую ногу, обрамленную кружевным бельем, стало обычным в порнографических произведениях изобразительного искусства, при том что в 1700 году тот же мотив кружева

был нормой в парадных портретах герцогинь. В области воображаемого образ обнаженной женщины утратил связь с героинями Античности и быстро обрел новые связи с проституцией и виктимизацией, с физической неловкостью, некрасивостью и сексуальным насилием, с непристойностью и фарсом.

Обнаженная нога прошла те же исторические метаморфозы. С торжеством христианства женские ноги, судя по всему, утратили для европейского сознания всякую объективно им присущую красоту; моральными же и духовными достоинствами той же груди они не обладали. Впрочем, второстепенный эстетический статус человеческих ног утверждается и в пределах самого античного искусства: вспомним, какой устойчивой была тема драпировки нижней половины тела обоих полов. Женский вариант темы можно уверенно отследить в одном из самых известных нынешней публике античных образов: Венере Милосской — перед нами абстрактный женский торс, индивидуализированный за счет головы, рук у него нет в силу случайного стечения обстоятельств, однако ноги не видны по действительному замыслу скульптора. В мужском классическом варианте образ, строящийся на сочетании наготы и задрапированных ног, был зарезервирован для «благородных» фигур поэтов и государственных деятелей. А в западной культуре открытые взгляду ноги (сначала голые, затем обтянутые чулками) стали неперенным признаком тех видов деятельности, в которых прежде всего требовалась смелость и физическая крепость, таких как военное дело или атлетика. Серьезные, миролюбивые и святые люди во всяком случае драпировали нижнюю половину тела, а потом и вовсе перешли на длинное платье. Голые женские ноги в античном искусстве также появлялись только в сценах войны и охоты, тогда как во всех прочих случаях мы видим ноги задрапированные — драпировка может даже и обнажать какую-то их часть, но лишь нечаянно. Между обнаженными ногами и физической силой прослеживалась прямая связь. Спокойствие и красота были неотъемлемы от ног прикрытых.

Привычка одевать каждую мужскую ногу по отдельности, в штаны или чулки, в греко-римском мире стала результатом заимствования опыта холодных и обширных земель на севере Европы и в северной части Ближнего Востока, где приходилось быстро передвигаться на лошадях. Эта чужестранная мода прикрывала сильные мужские ноги, но одновременно и обращала на них дополнительное внимание, а кроме того сообщала внешности обладателя костюма специфический привкус варварства, который далеко не всегда был однозначно предосудительным. Заметим, что женщины на Западе брюк не носили до тех пор, пока не пожелали обогатить образный смысл собственных ног теми же коннотациями властности и силы; пассивная восточная эротика, ассоциирующаяся с широкими женскими шароварами, была в моде на Западе совсем недолго. С другой стороны, привычное мужское верхнее платье продол-

жало считаться вполне подходящим для тех мирных и цивилизованных форм деятельности, которые были похожи на обычные занятия (если даже и не были им полностью аналогичны), личные или семейные, в которые оказывались вовлечены драпировавшие свое тело целиком женщины: таковы священники, ученые, государственные деятели. Именно эта точка зрения на человеческие ноги на протяжении столетий определяла общие диспозиции изображенной в произведении искусства фигуры: обнаженные ноги предполагали активную деятельность, задрапированные — созерцательную. Одного-единственного взгляда на обычаи, связанные с одеждой, которые были в исторической перспективе приняты в восточном полушарии, достаточно, чтобы понять, что эти различия носят не практико-ориентированный, а сугубо конвенциональный характер.

Полностью задрапированная нижняя часть тела дала в итоге нормативный образ западноевропейской женщины в юбке. Вообще говоря, в средневековом искусстве, в те времена, когда нижнюю половину тела в принципе не принято было показывать, обнаженные ноги придавали фигуре любого пола вид нелепый и странный. Значительная часть дошедшей до нас средневековой скульптуры недвусмысленно свидетельствует: на протяжении сотен лет людям казалось, что удерживает тела в вертикальном положении именно одежда, — если скульптору приходилось показывать ноги и, соответственно, распределять по ним вес фигуры, делалось это по крайне упрощенным схемам. Затем открытия, сделанные в эпоху Ренессанса, снова превратили ноги, несущие на себе вес тела, в интересные эстетические объекты — как в двух, так и в трех измерениях. Распределение веса по двум ногам, конечно же, всегда можно показать и сквозь одежду, как это делалось в Античности. Но для художников тех времен, когда принято было одеваться с ног до головы, тонкая моделировка ноги — красивые, внутренне напряженные отношения между костью, мышцей и сухожилием под объединяющей все это богатство поверхностью кожи — была предметом куда более сложным и трудно воспроизводимым в сравнении, скажем, с ничуть не менее тонкой проработкой лица. И ренессансные штудии в области античных художественных моделей в конечном счете дали плотно одетым европейцам куда больше для понимания специфической красоты человеческих ног, чем любое, сколь угодно детальное наблюдение за ногами настоящими.

Красота женских ног оставалась материей скорее теоретической, тогда как красота женской груди представляла собой не только общепринятую идею, но и зримый факт. Но даже после того, как в позднем Средневековье в моду вошло декольте, в художественных изображениях обнаженной натуры даже таким виртуозным живописцам, как ван Эйк, присоединить груди к остальному телу было непросто. Как спрятанные ноги, так и вполне доступные взгляду

груди было по-прежнему трудно *увидеть* в качестве частей тела, свободно и гармонично соединенных с торсами, — до тех пор пока целые поколения европейских художников не изучили досконально, как именно делали это греки. В значительной части раннеренессансных произведений искусства груди расположены надлежащим образом и вполне достоверны с точки зрения округлости и общего великолепия, но вот с движениями рук они соединяются весьма неловко и находятся в явном и постоянном конфликте с силами давления и земного притяжения (см. II.6). Представление о женской наготе, при котором различные части тела воспринимаются по отдельности, происходит от привычки смотреть на женские тела сквозь призму цельного и убедительного стиля в одежде. Высокий тугой пояс и узкие рукава привели к тому, что грудь оказалась выделенной в некий отдельный телесный сегмент, и в итоге воспринималась просто как некий непременный и весьма эффектный объем чуть выше пояса. Расположенная ниже широкая и длинная юбка, по контрасту, лишала нижнюю часть тела какой бы то ни было самостоятельной выразительности, если, конечно, не считать отчетливого возвышения на месте живота.

Даже у великих художников рафинированная стилизация женского тела могла стать жертвой властных моральных запретов, неотъемлемых от представлений о женской наготе. Но наготу Христа изображали, столетиями варьируя разработанные ранее конвенции, отсюда кажется, что поэтому обнаженное мужское тело быстрее освоилось с собственным композиционным единством. Обнаженные мужские тела не вызвали излишней агитации, их можно было изображать даже будучи в состоянии полного духовного покоя. Размышление о мученической смерти Иисуса вводило художника в состояние полной гармонии перед обнаженной моделью. Да и мужская одежда начиная с середины XIV века, судя по всему, гармонировала с реальной анатомией мужского тела гораздо больше, чем женское платье с телом женским. В изобразительном искусстве нагие образы того и другого пола отражали те же самые различия, которые одежда несла в реальной жизни. Форма мужских нижних конечностей была куда ближе знакома позднесредневековым художникам, а совершаемые ими действия было много легче наблюдать и оценивать, чем движения женских ног. При этом женская грудь, несмотря на то что она была в значительной части открыта стороннему взгляду, из-за тугой одежды пребывала в состоянии сугубо статическом, так что те вариации формы и движения, которым подвергаются груди под действием ближайших мышц или давления рук в некоторых жестах, оказывались вне поля зрения художников. Более того, само *представление* о грудях как об идеальных в своей неизменности полушариях, видимо, все-таки застило собой истинное положение вещей.

Женские юбки оставались широкими и длинными и прятали ноги. Однако для итальянских художников XV столетия женские ноги вновь сделались



III.57. Андреа Мантенья. «Парнас» (фрагмент). Париж, Лувр

красивыми, пусть даже их чаще всего не было видно на картинах. Красота их по-прежнему была той красотой, которую нужно угадывать сквозь драпировку, но теперь, по крайней мере в изобразительном искусстве, нагая плоть могла и впрямь проглядывать сквозь разошедшуюся одежду. Форма и манера движения женских ног стала приобретать в глазах ренессансных живописцев и их зрителей особо выраженное очарование — оно было сродни очарованию гармонической обнаженной природы, целиком заимствованной из Античности. Красота мужской ноги, естественно, уже полагалась к тому моменту на устойчивые конвенции, выработанные на протяжении нескольких поколений, — и к тому же являла собой феномен наблюдаемый. На «Парнасе» Мантенья мы находим целый букет по отдельности выписанных женских ног, весьма провокативно обнаженных в танце, каждая из которых ничуть не похожа на ногу мужскую, но ничего ангельского в себе тоже не содержит. Ни единая голая грудь не отвлекает внимание зрителя от этих роскошных ног, совершенно фантазийных и невероятно далеких от действительно жизненного опыта 1490-х годов (III.57).

«Юдифь» Джорджоне показывает, каким образом новые представления о красоте женской ноги можно прибавить к старым представлениям о ее силе (III.58). Образ художнику удалось создать поистине беспрецедентный. Юдифь облачена в довольно скромную одежду, которую принято ассоциировать со святыми и с Девой. Никакие классические атрибуты, ни даже просто классический сюжет, как в «Дафне» Поллайоло, не связывают ее обнаженную ногу с Античностью, и потому обнаженность нельзя оправдать никакими конвенциями. В одежде героини предусмотрен специальный разрез, позволяющий ей возложить босую ступню на отрубленную голову Олоферна. Это нога



III.58. Джорджоне. «Юдифь».
Санкт-Петербург, Эрмитаж

победительницы, и Юдифь обнажает ее так, как принято обнажать оружие. Истоки этого образа можно проследить в утраченном «Триумфе Справедливости», фреске, принадлежащей кисти того же Джорджоне; но там героиня, судя по всему, была одета в роскошное платье, и, чтобы обнажить ногу, ей требовалось картинно приподнять подол. Нога Юдифи, мелькающая через разрез, обладает куда большей суггестивной энергией: то ощущение сексуальной угрозы, которое исходит от более поздних картин на эту же тему, в полной мере присутствует и здесь.

Идея взаимосвязи короткой юбки и детства женщины целиком и полностью принадлежит XIX веку. В греческой древности дееспособной взрослой женщине было позволено носить нечто подобное, по крайней мере в произведениях изобразительного искусства, только если она была либо амазонкой, то есть существом сугубо фантастическим, либо Артемидой, существом божественным. В прочих случаях короткие хитоны, вроде тех, что носили спартанки, считались непристойными и вызывали осуждение — как и в более поздние времена короткие юбки. Сексуальные аттитюда XIX века кажутся еще более странными, если принять во внимание то обстоятельство, что новые образы, связанные с детством, пытались наложить на традиционные представления об откровенной развратности коротких юбок. Более того, в европейской истории любая связь между женским героизмом и короткой одеждой оставалась материей скорее артистической, нежели практической. Если женщины отправлялись на войну или на охоту, они одевались в мужские костюмы — в строгом виде или с добавлением длинной юбки. При этом танцовщицы и акробатки всегда носили короткие юбки, и всегда их одновременно пожирали глазами и пытались изгнать из публичного пространства; но маленькие девочки коротких платьиц не носили никогда. Конечно, взрослые женщины могли показать ногу из-под подола короткой сорочки, в приватной обстановке или в бане; во всех же остальных случаях такое могло произойти только по случайности.

Возможность заглянуть под женскую юбку, которая на протяжении многих веков оставалась длинной и объемной, была предметом постоянной мужской, если и не артистической, озабоченности. Поскольку трусов женщины не носили, вид обнаженной ноги, вне всякого сомнения, вызывал четкие ассоциации с тем, что и несколько выше тело должно быть столь же незащищенным и доступным взгляду. А поскольку красота женских ног оставалась скорее абстрактным эстетическим предположением, чем элементом каждодневного опыта, то и ассоциации женская нога вызывала сугубо эротические. Художники XVI и начала XVII века к ногам относились не слишком внимательно; их прежде всего занимала грудь, с куда более сложным пучком всевозможных значений и куда более очевидной способностью привлекать к себе взгляд. Ноги появляются в произведениях изобразительного искусства в тех случаях, когда тема была откровенно непристойной, как, скажем, в той характерной для XVII века традиции, примером которой является «Распутница» Яна Стена (III.59). Смятые красные юбки, задранные так, чтобы ноги были видны, представляли собой особую сексуально значимую деталь, вполне уместную в сценах разврата или кабацких драк; а вот распушенный лиф мог так или иначе отсылать к аллюзиям более возвышенного порядка, даже в тех случаях, когда явленная из-под него грудь была вполне недвусмысленна в своей аппетитности. Грудь, даже в самых реалистических сюжетах



III.59. Ян Стен. «Распутница».
Сент-Омер, музей Отей Сандлен



III.60. Ян Стен. «Женщина за туалетом».
Амстердам, Государственный музей

и трактовках, участвовали в создании образа наготы. А голые ноги оставались просто голыми, и всё.

И только после появления в XVIII веке огромного количества жанровых эротических сцен, во всем их разнообразии, начиная от «Пути повесы» Хогарта и вплоть до «Качелей» Фрагонара, мы находим мило идеализированные сюжеты, героини которых позволяют себе показать ноги из-под приподнятых юбок — вполне реальных юбок и платьев, а не традиционной художественной драпировки — ноги, исполненные с серьезными художественными намерениями. Голландские жанровые живописцы и последователи Караваджо порой также бывали вполне серьезны, когда в реалистической манере писали обнаженные ноги, однако никакой идеализацией там и не пахло, вне зависимости от того, шла речь о сюжетах мирских или священных. В элегантных объемистых юбках, которые удерживались на весу благодаря подбивке или фижмам, не было ничего нового с точки зрения моды, однако элегантные *картины*, на которых юбки ненароком или благодаря порыву ветра задирались вверх, явно уступали по количеству подобным же случайностям в реальной человеческой жизни.

Рафинированная эротическая культура XVIII столетия произвела на свет целый спектр трактованных с большей или меньшей степенью деликатности и юмора сцен частной жизни, в которых женщины были представлены на разных стадиях процесса разоблачения. Подобные сцены тиражировались в виде гравюр, писались на веерах и фарфоровых шкатулках, но появлялись также и в творчестве вполне серьезных художников, таких как Ватто. Художествен-

ные конвенции для такого рода сцен сформировались под влиянием голландской жанровой традиции XVII века, где сюжеты могли быть самыми разными, начиная от торжественных визитов с целью крещения младенца (прекрасная возможность показать живописные костюмы) и вплоть до кухонных сцен, в которых деревенщина тискает грудастых девок. Впрочем, куртизанки с некоторой претензией на шик также носили элегантную, сковывающую движения одежду; и представленные на ряде полотен образы хорошо одетых женщин, играющих на музыкальных инструментах, по общему своему смыслу носят скорее эротический, чем камерно-семейный характер. Таковы же, по логике вещей, и образы женщин, сидящих на кровати (есть также варианты, где женщина ложится или встает). Именно этот, последний типаж послужит моделью для сцен с обнаженными женскими ногами в следующем, XVIII веке.

На полотне «Женщина за туалетом» Яна Стена мы видим женщину, сидящую на краешке кровати и облаченную в громоздкое одеяние горожанки из преуспевающей семьи (III.60). Декольте ее отчасти скрыто толстым жакетом, на голове — благопристойный льняной чепец. Однако чуть ниже повседневного платья начинается самое интересное: ноги у нее обнажены и правая закинута на левую, одной рукой она поднимает подол юбки, а другой держит чулок, в который аккуратным жестом пытается просунуть ступню. Перед нами не сценка из домашнего быта, а самый настоящий символ мимолетного эротического наслаждения. На другом, очень похожем полотне Стена представлена женщина, весьма откровенно глядящая зрителю прямо в глаза, — сценка обрамлена строгой классической аркой с многозначительно расположенными на переднем плане лютней и черепом. В густо семантизированных эротических контекстах эпохи все эти голые ноги под тяжелыми юбками, уводящие взгляд вверх, где сокрыты столь же голые лобок и ягодицы, знаменуют собой новую моду в отношении сексуального воображаемого. Не только груди начали вызывать в XVII веке особый эротический интерес; ягодицы тоже стали привлекать к себе повышенное внимание, а вместе с ними и ноги сделались гораздо более любопытным предметом созерцания.

Женщину в анфасном положении на картине конца XVII века можно было сделать более привлекательной, если показать ее грудь и ноги, полностью спрятав при этом живот. Поза, в которой Стен изобразил свою аллегорическую даму, именно такова. Такая поза женщины в XVIII столетии сделалась настолько характерной, что воспринимается порой едва ли не как своеобразный визуальный знак эпохи, даже если речь идет о самых непохожих друг на друга стилистических манерах; однако до XVII века она практически не встречается. У Стена эта поза непосредственно обусловлена действием: надевающие чулки женщины действительно закидывают ногу на ногу и наклоняются вперед. Но в 1663 году сам выбор такого способа подачи откровенно эротической темы

выдает возросшее желание подчеркнуть сексуальную привлекательность верхней и нижней частей женской фигуры в ущерб средней части.

У французских ню XVIII века ноги, как правило, стройные и короткие, предназначенные не столько для того, чтобы удерживать вес тела, сколько для того, чтобы принимать изящные позы. Уже скрещенные ноги Стеновой барышни легкого поведения проработаны тщательно и тонко, чтобы соответствовать миловидному личику модели. Сама эта тонкость соответствует той эмблематической функции, которую выполняет образ, существенно отличая его от привычной мешковатости шлюх, написанных в более натуралистической манере, а также от всех прочих случаев, когда в реалистически ориентированной жанровой живописи XVII века попадаются голые ноги. Подобная идеализация с тенденцией к утонченности позднее повлияла на то, как стали выглядеть выставленные напоказ женские ноги и в английском, и во французском искусстве XVIII века, вне зависимости от того, изображалась фигура одетой или обнаженной. Эта мода существенно отличается и от сильных, «героических» ног начала XVII века, и от удлиненных, классических версий века XVI. Мотив сидящей анфас женщины, наклонившейся вперед поверх скрещенных и бросающихся в глаза ног, привлекает максимум внимания к щиколоткам и икрам и позволяет проследить вдоль внутренней поверхности бедра линию, которая уходит вглубь, к расположенным еще выше вожделенным престелям.

Более ранние образы женщин с ногой, закинутой на ногу, подобные «Вирсавии» Рембрандта, неизменно имели своим центром живот; ноги воспринимались как некие довески к главной части тела и, даже будучи скрещенными, не закрывали нижней части торса (см. II.4). Анфасные, с выразительными ногами ню Тициана и Рубенса (в «Европе», «Данае», «Дочерях Левкиппа») по-прежнему могли похвастаться старательно выписанными животиками, доминирующими над всем остальным. Хотя на протяжении многих веков женщины носили как плотные, так и нижние юбки поверх голых лобков и бедер, в европейском изобразительном искусстве до XVII века было принято привлекать внимание к женскому лону так, чтобы взгляд шел сверху, а не снизу. Художники пытались внушить чувство, что вульва расположена не в месте, где встречаются внутренние поверхности бедер, а в крайней нижней оконечности живота.

Классические конвенции, связанные с задрапированной нижней частью тела под обнаженным торсом, подкрепляли такое мнение: в наполовину задрапированной человеческой фигуре впадина над лобком зачастую была самой нижней доступной взгляду точкой, до которой можно было отследить голую кожу. Полотно Стена ознаменовало возникновение прямо противоположной концепции. Представление о том, что достичь вульвы можно куда быстрее, если двигаться от ступней вверх, чем от головы вниз, заявлено в стихотворении Донна «Путь любви». Будучи написано еще в последнем десятилетии



III.61. Жан Антуан Ватто. Рисунок.
Париж, частное собрание



III.62. Уильям Хогарт. «Оргия» из «Пути повесы». Лондон, музей сэра Джона Созйна

XVI века, это стихотворение не было допущено к печати в 1633 году и увидело свет только в 1661-м, в то же самое десятилетие, когда написал свою картину Стен и когда, говоря эротическим языком, само время созрело.

В изобразительном искусстве XVIII века сидящая дама с провокативно, на показ скрещенными ногами, доступной нашему взгляду грудью и недоступным взгляду животом, является в нескольких ипостасях. Рисунок Ватто 1715 года предлагает нам версию, аналогичную той, что мы видели у Стена, с полным набором таких необходимых атрибутов, как чулки и туфли, позволяя увидеть, с каким удовольствием художники стали отрабатывать тонкую артикуляцию колен и щиколоток, неизвестную в более ранних стилистических манерах (III.61). Это не символ, а набросок вполне реального действия: женщина полностью поглощена своим занятием и никоим образом не апеллирует к зрителю. Куртизанка с написанного полвека ранее полотна Стена носит обычные шлепанцы, расположенные на переднем плане, но не надетые на ноги — эта обувь делает ноги более привлекательными благодаря своему отсутствию на ступнях. А вот дама Ватто, напротив, демонстрирует — впервые! — насколько привлекательной может быть нога, облаченная в элегантную туфлю на высоком каблуке. Несколько более поздний пример на ту же тему мы видим в женщине с переднего плана в «Пути повесы» Хогарта (III.62). Фигура эта приняла ту же позу, что и дамы Стена и Ватто, чтобы удачнее показать нам свою белую грудь и стройные ноги в чулках и туфельках. Образ этот буквально пропитан сексуальностью и даже открывает взору полоску кожи на бедре поверх чулка — вполне авангардный ход для тех времен, по крайней мере в изобразительном искусстве.

Женские туфли в XVIII веке постепенно абстрагировались от простой функциональности и превратились в весьма замысловатые объекты: выгнутые, с заостренными носами, на высоких каблуках, искусно сработанные из дорогих материалов. Вспыхнувший интерес к женским ножкам непосредственно соседствовал с интересом к ступням и, конечно, к обуви. Ренессансные изображения одетых с головы до ног женщин, как правило, были с прикрытыми ступнями. Изысканные туфли впервые появились под подолами светских дам времен короля Якова, на рубеже XVI и XVII веков; но выглядели они точно так же, как современные им мужские, и обладали какими угодно качествами, кроме эротических. Позже в форме туфель возникли кривые линии, роль которых в восприятии ног и ступней как сексуально привлекательных уже успела стать общим местом: такие туфли принципиально отличались от мужской обуви. Барышня с переднего плана картины Хогарта занята не только туфлями: судя по всему, ее внимание привлек еще и роскошный корсет, лежащий рядом с ней на полу. Освобожденный от ее согнутого тела, в котором сразу заметны ноги и грудь, он показывает, какую форму могла бы принять средняя часть ее тела, будь она одета полностью — таким образом мы получаем великолепную возможность увидеть двоящийся образ эротически привлекательной женщины: нежное тело в распушенном лифе, с поднятыми юбками и сияющей на колене дыркой в чулке, бок о бок с рельефной отсылкой к образу одетой женщины, в корсете, с прямой спиной, женщины, у которой юбки должным образом метут пол, а грудь находится под строгим контролем. И в любом случае живот остается в полном небрежении.

Сидящая, закинув ногу на ногу, дама XVIII века чаще всего бывает показана без платья и туфель, облаченной либо в сорочку, либо в драпировку, либо только в собственную кожу. «Диана» Буше (см. III.13), написанная примерно в середине века, представляет собой превосходный пример этой позы — актуальный идеал безо всяких неподобающих намеков на вульгарность или неловкость. Ноги постепенно сужаются книзу от довольно полных бедер; пальцы едва касаются земли, словно на ногах у богини — невидимые миру туфли на каблуках. Живот втянут, а груди, достаточно умеренные по величине, украшены роскошными, сочными, темными сосками — возможная отсылка, так же как и сам по себе сюжет, к французской придворной традиции XVI века. Вторая фигура, в другой позе, усиливает основную тему: сразу заметные, сходящиеся конусом ноги, соблазнительные груди и полноценное зияние на месте средней части фигуры.

По мере того как столетие близилось к завершению, мотив сидящей, закинув ногу на ногу, женщины самым очевидным образом превратился в эротическое клише. На маленькой фривольной картинке Николая Лавриенса под названием «Прерванный туалет», датируемой приблизительно 1780 годом,

сорочка барышни старательно приспущена, чтобы показать груди, и задрана вверх, чтобы зритель мог в полной мере насладиться хорошо освещенным видом расставленных бедер: барышня забавляется со спущенным с верхней ноги чулком, а нижнюю вставила в крохотный шлепанец на каблуке (III.63). В целом к 1780 году публика уже успела приглядеться к высокой груди и новым модным корсетам с укороченной талией — как и к новой манере держать фигуру, слегка подавшись вперед. Беззаботная барышня Лавриенса любит принимать модные позы; она не наклоняется вперед, согнувшись в талии, как то делают проститутки у Хогарта и Диана у Буше, очаровательные по меркам моды двадцатилетней давности, она, судя по всему, силится выгнуть спину и выставить грудь вперед. Одета фигура рядом показывает, как та же поза должна правильно выглядеть при полном параде, вид сзади. Эта небольшая картина прекрасно иллюстрирует свойственную XVIII столетию привычку показывать легко одетую даму при некотором количестве материи, скомканной и намотанной на среднюю часть ее туловища. У второразрядных художников выставленные напоказ верхняя и нижняя части женской фигуры бывают никак не соотносены; и за все в ответе оказывается нагроможденная в районе живота драпировка.

Забавный пример того, каким образом мода конца XVIII века оказывает влияние на способы подачи обнаженной натуры, мы находим на одном из портретов мадемуазель Розали Дюте кисти Антуана Вестье, написанном приблизительно в то же время. Эта женщина была королевской любовницей,

III.63. Николя Лавриенс. «Прерванный туалет». Лондон, собрание Уоллеса



III.64. Антуан Вестье. «Портрет Розали Дюте». Париж, частное собрание





III.65. Томас Гейнсборо.
«Мюзидора».
Лондон, галерея Тейт

и от обнаженного ее портрета в первую очередь требовалось подчеркнуть ее эротическое очарование — через позу и пропорции в неменьшей мере, чем через модную прическу и макияж. Мадемуазель Дюте изображена все в той же, уже прекрасно знакомой нам позе со скрещенными ногами, демонстрируя зрителю сужающиеся книзу ноги и грациозные щиколотки. Видим мы и ее элегантный торс — поскольку ни платья, ни драпировки, ни даже сорочки, которой можно было бы его закрыть, художником не предусмотрено — обнаженный, но словно бы затянутый в невидимый корсет, который изгибает ее спину так, чтобы подать таз назад, а грудь вперед, оформив модную систему выпуклостей. Немодный живот она неявным образом скрывает за изгибом руки.

Очаровательно неловкая и поэтическая версия той же темы в рамках другой традиции — «Мюзидора» Гейнсборо (III.65). Передний план здесь также занят стройными, закинутыми одна на другую ногами героини, а ослепительно яркий свет падает сверху на ее обнаженную грудь — в данном случае еще и подчеркнутую гирляндой из прозрачной сорочки. Той же газовой материей задрапирована вся средняя часть ее тела: художник применяет существующую живописную конвенцию, чтобы лучше замаскировать, что тело героини сконструировано совершенно невозможным образом. Чтобы совместить ноги,

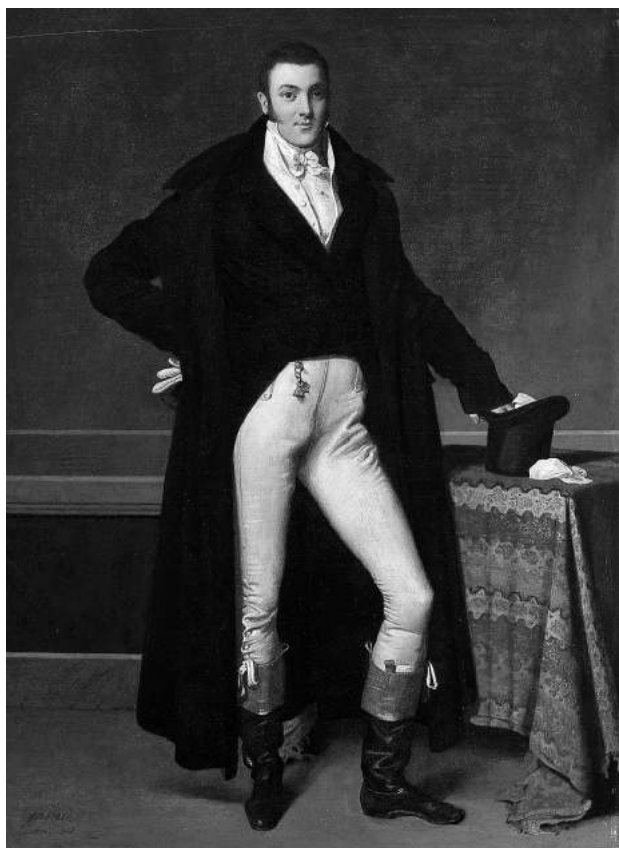
должным образом утонченные ниже колена, с высокой грудью, водруженной поверх идеальной с точки зрения эпохи изящной талии, да еще и с наклоном вперед, необходимым для того, чтобы рука дотянулась до ступни, Гейнсборо пришлось снабдить свою Мюзидору телом, растянутым от пояса до колена против всяких правил анатомической вероятности. Героиня страдает тем же заболеванием, что и написанная десятилетием ранее барышня с «Качелей» Фрагонара (см. II.32); хотя у той причиной недуга стали как раз видимые, а не скрытые от глаз требования моды к одежде. Здесь верхняя треть туловища Мюзидоры соединена с нижней третью исключительно с помощью драпировки. Это позволяет скрыть от глаз зрителя истинную протяженность средней части тела и не портить тем самым шаткую гармонию далеко отстоящих друг от друга груди и ног. Драпировке искусно помогают в этом вытянутая рука и угол падения света.

Примерно после 1800 года неоклассический стиль утвердился в дамском платье, а новыми ориентирами для представлений, что такое шик в мужской моде, сделались фрак, жилет и длинные прямые брюки. Некоторая общая тяга к голенастости стала заметна и в изобразительном искусстве. Укороченная талия постепенно начала восприниматься как физиологическая норма; и ноги сделались длиннее у всех фигур, как нагих, так и одетых. У фантазийных персонажей Уильяма Блейка, созданных в последнее десятилетие XVIII века, сплошь завышенная талия, слишком высоко поднятая промежность и подчеркнута длинные ноги с крупными, на классический манер ступнями. Удлиненный торс середины XVIII столетия — туго зашнурованный у женщин и застегнутый на все пуговицы похожего на колбасу жилета у мужчин — предполагал у обоих полов аккуратные короткие ноги; и предпочтения эти со всей очевидностью отразило искусство того времени. Однако ближе к концу века завышенная талия сделала длинные ноги еще более привлекательными, что сразу же сказалось в изображениях обнаженной натуры. У Блейка и некоторых других художников такое впечатление усилено ракурсом: точка зрения смещена по вертикали и зритель как будто смотрит на фигуру снизу вверх, и таким образом ноги начинают казаться длиннее, а торс короче. По большому счету, Мюзидора являет собой фигуру гибридную, рокаильный образ, пытающийся пробиться сквозь неоклассическую моду. Это одна из последних сидящих обнаженных дам, которые, закинув ногу на ногу, перегибаются при этом в талии вперед.

В скором времени на авансцену вышел силуэт, похожий на длинный и изогнутый валик, который предполагал, что колени следует держать вместе. «Венера и Адонис» Прудома (1810) представляют собой прекрасную иллюстрацию этой новой моды на обнаженную натуру (см. II.38). Мышцы бедра крепятся к тазу, поднятому настолько высоко, что кажется, будто ноги теперь растут непосредственно из живота. Энгр, как и ряд других живописцев, на мужских

портретах также начал привлекать больше внимания к ногам сидящих моделей, показывая их закинутыми одна на другую и облаченными в новомодные панталоны: узкие, светлые и плотно обтягивающие ногу.

Эта новая мужская мода вскоре кристаллизовалась в общую базовую схему, которая потом доминировала в мужской одежде на протяжении десятков лет. Но ранние, относящиеся к началу XIX века версии этого силуэта делали акцент на сексапильности объекта. На смену широким бриджам в парадном костюме пришли длинные, до икры или до щиколотки, и обтягивающие, как трико, панталоны. (Широкие брюки при этом сделались спортивной одеждой, консервативные бриджи остались элементом придворного костюма.) Шили эту плотно прилегающую к коже деталь туалета обычно из очень светлых тканей и носили с начищенной до блеска черной обувью. Бриджи тоже вышли из употребления не совсем, но теперь их тоже делали очень светлыми и узкими — иногда на их изготовление шла мягкая замша из оленьей кожи. Фраки и жилеты были темными, с очень высокой талией, горизонтальным вырезом спереди и фалдами сзади. Этот раннеромантический стиль существенно усилил визу-



III.66. Ж.О.Д. Энгр.
«Портрет М. де Ножана».
Кембридж, Массачусетс,
Гарвардский университет



III.67. Орас Верне. «Мазепа, преследуемый волками» (фрагмент). Авиньон, музей Кальве



III.68. Ж.-Л. Давид. «Сабинянки, останавливающие битву» (фрагмент). Париж, Лувр

альную значимость тех частей мужской фигуры, которые расположены между коленом и поясом, с выраженным вниманием к области гениталий (III.66). Столь откровенно эротизированная мода долго продержаться не могла. Некоторое время спустя брюки сделались шире, жилеты длиннее, фалды заменило нечто вроде юбочки, идущей от пояса вниз, а костюмы чаще стали шить одного цвета. Вид серьезный и преуспевающий оказался куда важнее для мужского облика и вытеснил из него романтические и эротические обертона. Элегантность стала благоразумной и трезвой.

В первой трети XIX века, по крайней мере во Франции, изображения нагой природы демонстрируют серьезную озабоченность мужскими гениталиями, удлинненными ногами и общей эффектностью позы. Обнаженные тела мужчин, иногда мужчин погибших на переднем плане картин, посвященных войне, эпидемиям и прочим напастям, наделены гениталиями, не обратить на которые внимания практически невозможно. Иногда они самым очевидным образом выставлены на обозрение, тогда как другие части тела могут быть прикрыты (III.67; см. также III.44). Во всяком случае прецедентов подобной реалистической трактовки этого мотива прежде не встречалось. В неоклассическом искусстве XVIII века, опиравшемся в данном случае на маньеристские конвенции, существовала тенденция либо прикрывать мужские гениталии, либо изображать их маленькими и безволосыми. Микеланджело, который служил примером для многих художников-классицистов, изобрел, по крайней мере в определенной степени, нагую мужскую фигуру с гипертрофированной мускулатурой и крохотными гениталиями того же цвета, что и остальная кожа, при том что волосы у него не растут ни на теле вообще, ни на гениталиях в частности. Нагие

мужчины в романтической живописи, может быть, и проигрывают своим неоклассическим предшественникам в объеме мышц, но зато могут похвастаться куда более крупными, реалистически окрашенными гениталиями, обрамленными вполне жизнеподобной порослью. Длинноногие обнаженные мужские трупы на переднем плане «Плота „Медузы“» (1819) представляют собой в этом смысле прекрасный пример.

Когда на подобной генитальной эмфазе настаивали авторы картин на античные сюжеты, их повышенное внимание к этой теме несомненно свидетельствовало о знакомстве с ее истоками, с тем, как она трактовалась в греческой вазописи и римской мозаике. Этой трактовке соответствует и неминуемая классическая поза — одна нога слегка согнута и выставлена вперед, другая, прямая, стоит сзади — скопированная с Парфенона и множества других источников. Эта мужская поза, приличная для любого решительного действия, пережив упадок античной цивилизации, появляется с завидной регулярностью в изобразительном искусстве Средних веков, а затем была заимствована и Возрождением — как для нагих фигур, так и для одетых. Экспрессия этой позы в неоклассическом и романтическом искусстве имеет одно несомненное преимущество — возможность выгодно продемонстрировать модные мужские ноги, с дополнительным акцентом, если потребуется, на той точке, в которой они пересекаются. Поза эта в раннеромантический период переживает настоящий ренессанс, как применительно к одетым, так и применительно к обнаженным мужским ногам, и всякий раз с выраженным эротическим эффектом (III.68).

Военная и военно-морская форма в означенный период времени была великолепно приспособлена для демонстрации мужского тела, причем довольно выразительной с сексуальной точки зрения. Брюки для военной формы шили тогда из белой или темно-желтой ткани, куртки были темными, сверкали позументом и пуговицами, сапоги делали черными и блестящими. Между расшитым укороченным пластроном мундира (или кирасой) и сияющими сапогами простиралось мягкое, сливочно-теплое пространство светлой, плотно облегающей замши. Картины, изображающие наполеоновских героев в гуще сражения, показывают нам именно этот костюм, который сосредотачивает внимание на мужской промежности, — в европейском изобразительном искусстве прецедент подобного внимания можно сыскать разве что в XVI веке, в эпоху, когда в мужском костюме важен был гульфик. (Встрявшая в промежутке барочная мода, по большому счету, закутывала мужской лобок почти так же плотно, как женский.)

Эта новая разновидность навязчивой мужской сексуальности идет рука об руку с первой разновидностью свойственного XIX веку дендизма, которая расцвела примерно в то же самое время сначала в Англии, а потом и во Франции. Удержать Европу от стремления следовать этому новому мужскому стилю

поведения и мысли не смогли даже наполеоновские войны. Несколько позже, после того как романтический пыл захлебнулся в сентиментальности и респектабельности, дендизм, который поначалу действительно воспринимался как вполне серьезная моральная позиция, стали привычно ассоциировать с недалекостью и пустотой. Однако в эпоху Регентства в Англии именно денди претендовал на то, чтобы воплощать в себе высочайшие мужские идеалы. Дендизм сформировал новый правящий класс, на основе исключительно личных качеств, и обладатель их должен был постоянно проявлять их в поведении бескомпромиссном и построенном на строгом самоконтроле.

Одежда никоим образом не раскрывала сути этого явления, но служила лишь одним из выразительных средств. Бо Браммелл, император английского дендизма, был безземельным выскочкой, внуком скромного владельца магазина, и сделался другом принцев крови, которые заискивали перед ним и слушались его советов, — исключительно благодаря тому, что создал собственный стиль и пользовался им как оружием, уверенно и энергично. Модный мужской портрет той эпохи дает потрясающие иллюстрации того, что есть идеальная мода и идеальная манера поведения; впрочем, следы воздействия дендистской позиции заметны и на картинах, не ориентированных непосредственно на демонстрацию элегантности. Полотна на исторические и античные темы позволяли от души поэкспериментировать с этим вариантом романтической трактовки мужской наготы. Людям вообще свойственно обращать повышенное внимание на яркие проявления чувств и на сцены физического насилия: и то и другое было по самой своей сути несовместимо с духом дендизма. И тем не менее одно из отличительных качеств романтического стиля в мужской обнаженной натуре воплощало принципы дендизма даже без всякой одежды — пусть в ограниченной мере, зато очень действенно. Сами денди, в отличие от других записных романтиков, никогда не бывали влюблены. Но женщины их любили, глубоко и безнадежно. Тщательно вышколенный холодный нарциссизм денди по сути своей был совершенно мужским и никаких феминных черт в себе не нес. Программная демонстрация сексуальной привлекательности была самым очевидным образом ориентирована именно на женщин и представляла собой — так же как и женский ее аналог — упражнение в технике саморепрезентации, позволявшее выглядеть одновременно неотразимым и недостижимым. Ряд романтических полотен с мужской обнаженной натурой источают именно это, чисто гетеросексуальное очарование, весьма отличное от очарования гомосексуального, исходящее от картин Караваджо или, если уж на то пошло, от многих древнегреческих изобразительных источников.

Четких правил на сей счет, конечно же, не существует, однако в изобразительном искусстве обнаженный мужчина, который должен произвести впечатление на других мужчин, имеет тенденцию выглядеть либо очень

чувствительным, либо агрессивно мускулистым и уверенным в себе. Нагой денди мускулист, но физическую силу не демонстрирует и выглядит едва ли не беззащитным — но зато гениталии показывает практически безо всякого стеснения. К ягодицам внимание привлекать у него также как-то не принято, хотя ноги у него при этом, как правило, красивые. Такого рода мелочи и отличают его от нагих мужских тел, выпущенных на свет сексуальной озабоченностью в духе Микеланджело или напускной скромностью в духе Караваджо. Фирменным знаком одетого денди была осознанная, но при этом небрежная элегантность — зритель никоим образом не должен был догадаться о долгих часах, проведенных перед зеркалом. Соответствующий этой стилистике типаж голого мужчины-красавца должен был также ненавязчиво сочетать в себе беззаботную легкость, абсолютный контроль и доведенное до совершенства умение очерчивать границы вкуса, которое позволяет безошибочно определить, сколько пуговиц на жилете нужно оставить незастегнутыми.

Демонстрация ягодиц фигурой полуодетой или наполовину задрапированной всегда имеет в искусстве вид несколько непристойный, не свойственный другим типам частичного обнажения фигуры или даже простому виду сзади на голое человеческое тело. Сартр как-то заметил, что вмененная непристойность зада связана с его нелогичностью. Он смотрит назад, в противоположность от нацеленной вперед головы и движущихся вперед членов тела, а совершаемые им движения зависят не от его значения, а от движения ног. Поэтому он может трястись и вилять без ведома своего владельца, невольно возбуждая желание или становясь поводом для насмешки. Костюм зачастую специально выстраивается таким образом, чтобы подчеркивать зад, — на этом иногда строятся целые модные тренды. При этом исходная неприличность зада усиливается присущей одежде, в любом случае привлекающей внимание к отдельным частям тела, функцией сексуализации. В изобразительном искусстве, в тех случаях, когда предполагается, что зад, и без того непристойный, был сначала прикрыт одеждой, а теперь оказывается открыт нашему взгляду, — случайно или намеренно — он становится еще более непотребным ввиду того, что его намеренно изобразили именно таким образом.

В классических античных ню ягодицы, как и другие выступающие части тела, были частью единого гармонического целого. Впрочем, вполне очевидно, что принято было восхищаться ими и как объектом вполне самостоятельным. Одинокое стоящие женские фигуры, прикрывшись руками, пытаются скрыть наготу именно спереди, создавая тем самым еще более выигрышные ракурсы для смотрящих сзади. Мужские ягодицы было принято изображать довольно мясистыми, в противоположность остальному телу, которое, в идеале, отличалось мускулатурой скорее упругой, чем объемной. В мужском варианте это качество выглядит особенно заметным отчасти еще и потому, что многие фигу-



III.69. «Венера Каллипига».
Неаполь, Национальный музей

ры имеют тенденцию слегка выгибать спину. В силу выраженного диморфизма античных конвенций в области одежды для разных полов полуодетые фигуры, ненароком обнажающие ягодицы, бывают либо мужскими, либо принадлежат женщинам, имевшим по тем или иным причинам право облачаться в короткие хитоны: например, амазонкам.

Венера Каллипига, хранящаяся в Неаполитанском музее, показывает особый, целенаправленный интерес к женскому заду: подобного заостренно эротического внимания не удостоивается даже грудь (III.69). Фигура приподнимает сзади платье и пытается через плечо рассмотреть свои собственные ягодицы. Этот образ источает аромат этакой галантной похоти, вполне достойный Франции XVIII века (где эта статуя, кстати, вызывала понятное восхищение), однако сама тема для европейского искусства не характерна, вплоть до второй половины XVII столетия.

После того как эротически окрашенный интерес к женскому животу пошел на убыль, возник еще один феномен — внезапно вспыхнувшая в творчестве некоторых художников озабоченность женскими задами, гораздо более крупными, чем то могла допустить общая гармония изображаемого тела. «Суд Париса» Ватто, на котором представлена достаточно тонкая в кости Венера

с преувеличенно массивными ягодицами, может отсылать к рубенсовской традиции (III.70). Однако у Рубенса женщины, облаченные в подвижную складчатую плоть, никогда не носили ягодиц настолько непропорционально больших. Рубенс умер в 1640 году, еще до того, как модный женский силуэт стал предполагать прямую спину, убрав тем самым живот вниз и сделав его более плоским, а зад заставив выпирать куда более явно, сообщая тем самым ему дополнительную визуальную энергию и сексапильность. До этой поры вид сзади на пухленьких женщин предполагал соотносительность пропорций зада с общими габаритами фигуры.

В конце XVII века верхняя и нижняя части женской фигуры начали вызывать повышенный интерес, и это спровоцировало частое появление откровенно гиперболизированных трактовок дамского зада. Резкое расширение сзади и книзу от тонкой талии и узкой грудной клетки стало нормой. Изящная спина «Венеры Рокеби» Веласкеса (см. I.46) представляет собой резкий контраст к спине массивной, в «Нимфе и пастухе» Тициана (III.71), так же как Венера Ватто контрастирует с «Тремя грациями» Рубенса (см. II.21). В обоих случаях разница в сто лет дает совершенно новое ощущение пропорций женского тела.

Все перечисленные картины — серьезные произведения искусства, и высокая степень эротизации не предполагает в них открытой и первоочередной апелляции к низменным инстинктам. Но уже в 1760-е годы одалиска Буше нежится среди раскиданных подушек, не иллюстрируя собой никакого мифологического сюжета (III.72). И других задач, кроме как пригласить нас полюбоваться ее попкой, у нее нет. Якоб Йорданс (ум. в 1678 году) создал весьма любопытную комбинацию двух характерных для XVII века тем, соединив вкус современных ему художников к демонстративной и провокативной наготе с мифологическим обоснованием сюжета (III.75). История о Гиге и Кандавле позволила выстроить интерьерную мизансцену со всеми полагающимися атрибутами интимного домашнего пространства, которые автоматически провоцируют куда более непристойный ракурс восприятия, чем в случае с сюжетом на свежем воздухе — вроде сюжета о Сусанне и старцах.

Для своего «Гига и Кандавла» Йорданс выбрал весьма специфический ракурс — он показал обнаженную женскую фигуру сзади, снабдив ее также кружевным чепцом и снятым наполовину платьем. Лицо ее развернуто к зрителю и взгляд не оставляет сомнения в том, что она прекрасно отдает себе отчет в том, что делает, — а тыльная сторона ее руки ласкает при этом — за нас — правую ягодицу. Даже если предположить, что она понятия не имеет о двоих спрятавшихся неподалеку и подглядывающих за ней мужчинах, нам она демонстрирует свой зад вполне намеренно. Еще большую, почти что пошлую в современном смысле слова толику откровенности этой вроде как мифологической сцене добавляет блестящий ночной горшок на переднем плане.

Позднее, в искусстве XVIII века, пухлые дамские попки начали сверкать из-под сорочек, из-под разбегающихся рябью постельного белья или поверхности лесного озера с совершенно беззастенчивым энтузиазмом. Полупорнографические гравюры того же периода могли также поиграть с темой горничной, которая ставит своей госпоже клистир или клизму, — зачастую к полному восторгу спрятавшегося рядом наблюдателя.

Отправной точкой эротического впечатления, производимого мужским телом, как и телом женским, могла иногда служить та или иная его часть. А если учесть различия в конструкции мужских и женских тел, то получится, что очарование тела мужского вообще легче передавать и воспринимать, так сказать, по частям, нежели в составе единого целого. Женская фигура, костная структура которой покрыта слоями жира куда более равномерно, лишена отчетливо обрисованной мускулатуры и явного визуального фокуса на наружных половых органах. Таким образом, стилизовать его в некий идеальный образ плотской гармонии всегда было проще — особенно если принять во внимание, что еще со времен Античности изгибы и выпуклости женского тела зачастую воспринимались как уже гармонизированные объединяющим их воедино покровом драпировки. Женское тело труднее мысленно поделить на части — хотя, конечно, в более поздние времена модное платье с успехом справилось с этой задачей. А вот мужское тело словно само готово в любой момент разложиться на составные элементы. И мужская мода, начиная с нарочито имитирующих мускулатуру доспехов римлян, охотно пользовалась этой предрасположенностью мужских тел к визуальному членению: ноги отдельно, гульфик отдельно и т.д. И мужские ягодицы, в своей способности резко привлекать и удерживать внимание, были в чем-то похожи на мужские гениталии — сильнее, чем любая часть женского тела. Таким образом, мужской зад, привлекающий к себе отдельное внимание наблюдателя, даже проще было использовать в плане актуализации разного рода специфических сексуальных сюжетов.

Венере вполне дозволено оглядываться на собственные ягодицы, однако традиция восприятия мужской красоты исключает некоторые формы внимания к собственной персоне. Нарцисс, судя по всему, любовался собой только спереди. Если мужская задница и выглядела соблазнительно, то никак не с ведома своего хозяина, а оттого в качестве маркера пассивной и податливой сексуальности она подходит даже удачнее, чем ее женский аналог. Кроме того, она выглядит достаточно мясистой даже на самом тощем теле и достаточно мягкой даже на теле самом мускулистом: эротическое очарование гарантировано.

Ренессансная мода XVI века мужские зады демонстрировала весьма охотно, благодаря обтягивающим костюмам. Кроме того, изобразительное искусство эпохи Возрождения вполне могло позволить себе еще большие вольности, обратившись к античной моде, — и показать ягодицы голыми (см. III.41).



III.70. Жан Антуан Ватто.
«Суд Париса». Париж, Лувр

III.71. Тициан. «Нимфа и пастух».
Вена, Музей истории изобразительного
искусства

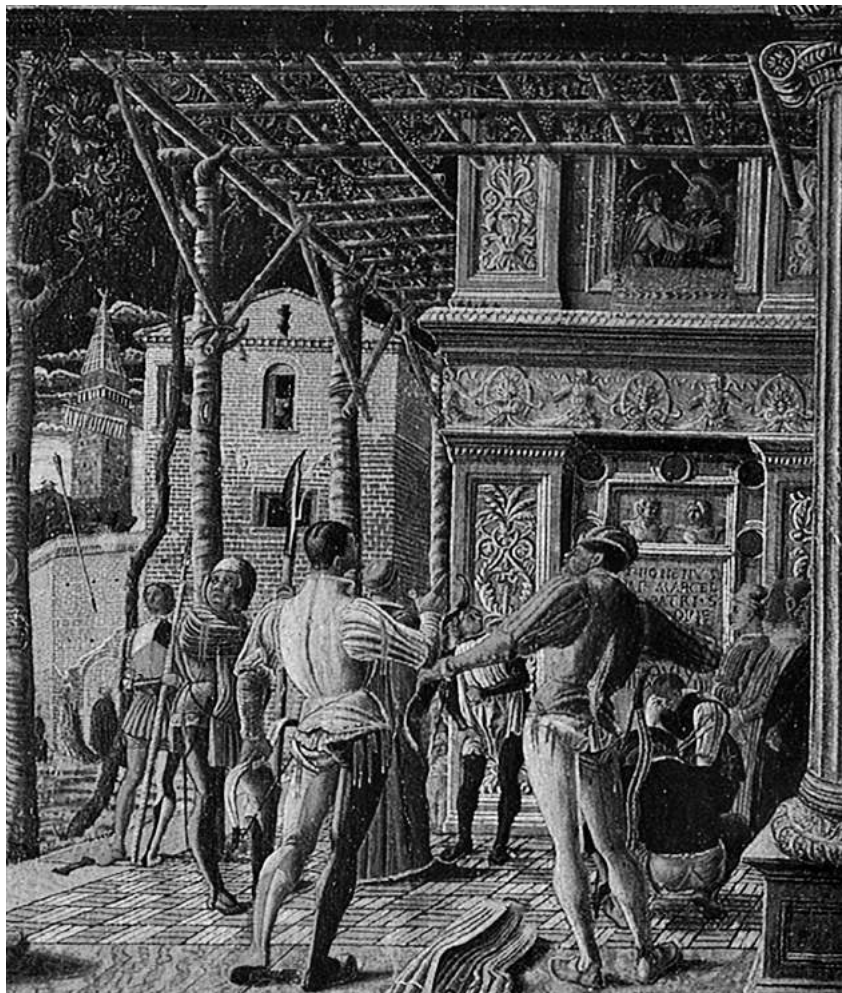




III.72. Франсуа Буше.
«Одалиска».
Реймс, Музей изящных искусств

III.73. Якоб Йорданс.
«Гиг и Кандавл». Стокгольм,
Национальный музей





III.74. Андреа Мантенья. «Мученичество святого Христофора» (фрагмент).
Париж, музей Жакмара Андре

Между XII и XV веками предметы одежды, предназначенные для верхней половины мужского туловища, становились все более короткими. Бедрa были видны все выше, пока не появился дублет, который зачастую вообще никак не прикрывал ни гениталий, ни ягодиц. Чулки, поначалу раздельные, приходилось изготавливать все длиннее, покуда наконец они не превратились в рейтузы со швом сзади и гульфиком спереди. Современный костюм для классического балета может дать некоторое представление о том, как это выглядело, хотя и в изрядно абстрагированном и эротически нейтрализованном виде.

В отличие от современного балетного костюма, костюм ренессансный самым очевидным образом подчеркивал сексуальное впечатление, произ-

водимое мужским телом как спереди, так и сзади. Художники той эпохи, как в Италии, так и на севере Европы, охотно уделяли внимание ракурсам, позволявшим увидеть мужской костюм сзади, при том что мода зачастую усиливала его эротичность благодаря использованию специальных тканей — полосатых или с прорезями. Не оставался в стороне и пояс, украшенный провокативно свисавшими плетеными тесемками, которые поддерживали гульфик — или, как в «Мученичестве святого Христофора» Мантеньи (III.74), были попросту развязаны, чтобы не стеснять движения. Такой ракурс, позволяющий полюбоваться расстегнутой мужской одеждой, — отнюдь не редкость в ренессансном искусстве. Тесьму развязывают над ягодицами, гульфик слегка провисает, и наружу выглядывает нижнее белье или даже часть задницы. Все эротически провокативные свойства женского декольте представлены здесь в полной мере — и, может статься, производят даже более сильное впечатление благодаря очевидным различиям между тем и другим.

В искусстве лишенное одежды тело становится бледной тенью самого себя. Но тело, либо показанное раздетым наполовину, либо аранжированное близко расположенной одеждой или тканью, способно передавать куда более сложную информацию как о себе самом, так и о своем костюме. Диалектика одежды и тела обозначается с большей резкостью, когда в поле зрения появляется и то и другое, причем утверждение это истинно вне зависимости от того, идет речь об одной и той же человеческой фигуре или о нескольких, часть из которых одета, а часть раздета. Если художник показывает обнаженными по отдельности разные части тела, являющиеся составными частями разных образов, эти части тела могут иметь весьма специфическое значение в зависимости от того, какая именно одежда оставляет их доступными глазу зрителя. «Неполное» тело и «неполная» одежда отсылают друг к другу — и к той стилистике, в которой каждый из них выполнен. Устойчивые конвенции, регулирующие, что именно и каким образом можно обнажать, показывают нам, что смысл наготы создается прежде всего одеждой, а не ее отсутствием.

Сценический костюм

С тех пор как театр возник в качестве представления, имеющего природу прежде всего религиозную, представление это прошло через множество метаморфоз, частично параллельных метаморфозам, происходившим с изобразительным искусством. Но в изобразительном искусстве образ мог быть создан из чего угодно, тогда как театральное представление требует участия живых людей; а люди эти должны быть одеты — и речь идет не просто о необходимости прикрыть наготу, а о костюмах, полностью отвечающих представленным на сцене обстоятельствам. Поскольку театр предполагает, что некоторое число людских тел будет тем или иным образом действовать перед людской же аудиторией, то любое театральное зрелище, независимо от того, насколько абстрактным или фантастическим оно будет по форме, должно держаться на совершенно неизбежной драме тела, исходящей из того, что зритель не может не сопереживать исполнителям в той или иной степени, прозревая в их жестах и позах нечто особое. Костюм, который скрывает, стилизует человеческое тело или даже пытается представить его нечеловеческим, все равно не в состоянии отменить этой сущностно важной взаимосвязи между актером и аудиторией.

Тот конкретный способ, которым театральное представление предъясняет права на то, чтобы быть репрезентацией «реальной» жизни, определяет и то, как действующие в нем персонажи должны быть правильно, то есть «правдоподобно» одеты. Важнее всего здесь мера обусловленности спектакля как зрелища со звучащей речью. Например, в случае танцевального представления костюм выполняет иную визуальную функцию, чем в случае стихотворной драмы, — хотя и тот и другой спектакль явно будут использовать один и тот же тематический материал примерно одним и тем же способом. Когда персонажи не произносят звуков, их вещи говорят гораздо громче, и сам способ выражения близок тому, как передают информацию неподвижные одетые фигуры в изобразительном искусстве. Если театральные персонажи поют, то ради усиленного и растянутого во времени драматического воздействия они должны быть соответствующим образом одеты. Подобного рода различия в гораздо меньшей степени зависят от физических удобств, связанных с необходимостью петь, танцевать или играть на сцене, — чем от различных визуальных потреб-

ностей аудитории. В тех случаях, когда актеры делают и то, и другое, и третье — как, например, в современной музыкальной комедии, — востребован особый синтетический тип сценического костюма, если, конечно, режиссер не стремится к тому, чтобы актеры выглядели нелепо. Такой костюм должен быть стилизован и упрощен, чтобы допускать абстрагированные действия, связанные с пением и танцем, но при этом оставаться в достаточной степени достоверным для сцен, построенных на чистом драматическом действии. На современной сцене персонаж, представляющий бедного средневекового крестьянина в драматическом спектакле, балете и опере, не может в каждом из этих трех жанров носить один и тот же костюм, даже если в каждом конкретном случае соблюдаются конвенции, ориентированные на «реализм».

Костюмы статистов автоматически становятся более «говорящими», чем костюмы актеров или певцов первого плана, — просто потому, что статисты выполняют функцию сугубо визуальную. Аудитория современной натуралистической драмы — не важно, классической или современной — вполне готова мириться с минимальной стилизацией в костюме протагонистов, поскольку те могут создавать соответствующую значимую атмосферу через посредство речи и движения. Гамлет может быть одет во что угодно; то же можно сказать и о Гертруде; единственное требование здесь состоит в том, что не стоит добавлять к их костюмам лишних навязчиво символически значимых элементов. Однако статистов в «Гамлете», особенно тех, кто в само драматическое действие непосредственно не вовлечен, одевать нужно очень продуманно; и костюмы эти могут быть гораздо более сложными в разработке и исполнении, чем костюмы главных действующих лиц. Само различие костюмов будет создавать необходимый драматический эффект только в том случае, если статисты в состоянии играть роль людей, которые умеют носить свои костюмы должным образом. Если они на это не способны, если их движения и позы будут деревянными, то и сами костюмы ничего не вызовут, кроме смеха и раздражения.

В постановках, носящих скорее не драматический, а ритуальный и символический характер, вроде масок или театрализованных шествий, главные действующие лица, независимо от того, говорят они или поют, должны быть облачены в подобающие, семантически насыщенные одеяния, поскольку сама театрализованная среда ориентирована прежде всего на визуальное восприятие, а тема по своей сути далека от реальности. Здесь костюмы суть драма, персонажей опознают по тому, что на них надето, и сопутствующий текст аранжирует костюмы, а не наоборот. Балет, который в конечном счете произошел именно от такого рода ранних театральных форм, постепенно научился обходиться без текста и практически без мимического жеста, но костюм сохранялся до тех пор, пока сама по себе хореография не стала все больше приближаться по существу к музыке.

Так в чем же именно нужно искать уместную в каждом конкретном случае значимость костюма? Что такое «хороший» костюм? Изменилась ли со временем его природа и зависит ли она от конкретного сценического жанра? Да, конечно. Необходимость одеваться семантически значимым образом для отправления ритуала есть установление не менее древнее, чем сама религия. Однако видоизменяются не только культурные нормы; видоизменяются и сложившиеся в них отношения. За современным театральным представлением стоит колоссальное количество исторически сформировавшихся конвенций во всем, что касается сценической речи и сценического движения, так же как и за другими, самостоятельными традициями репрезентативных форм искусства. В еще большей степени, чем речь и жест, костюм, подходящий для того или иного театрального жанра, не может обойтись без визуальных конвенций, сложившихся в рамках изобразительных искусств. Именно они позволяют нам правильно воспринимать костюм и судить о нем, формируя представление о том, каким образом должна выглядеть на сцене одетая человеческая фигура.

Я вовсе не хочу сказать, что сценический костюм лишен своих собственных развитых и устоявшихся визуальных конвенций. Имя таковым легион, особенно в тех перформативных жанрах, которые создавались по строгим канонам на протяжении нескольких поколений и успехом своим обязаны именно этому факту, — в качестве примера можно привести вестерн или классическую оперу. Одежда успела стать частью этого канона, потому она выглядит должным образом только в том случае, если удовлетворяет вполне конкретным ожиданиям. Отход от соответствующей формулы в сторону большей реалистичности или, напротив, в сторону более абстрактных, фантазийных концепций будет всем казаться насилием над образом, над персонажем даже в том случае, если отличающийся от принятой традиции костюм сделает его визуально более привлекательным, если костюм точнее соответствует историческим реалиям или даже просто-напросто более удобен. Впрочем, бывают такие моменты, когда революционные, новаторские перемены в конвенциональном сценическом костюме — как правило, введенные вполне конкретным исполнителем и ассоциирующиеся с его успехом — становятся нормой и в свою очередь начинают порождать новые формулы.

История театрального костюма показывает, что переодевается человек перед спектаклем прежде всего для того, чтобы привлечь сторонний взгляд чем-то необычным. И цель эта никогда по большому счету не менялась, несмотря на то что спектр задач, которые ставит перед собой театрализованное представление, постоянно расширяется. К примеру, серьезная бытовая драма, превратившаяся в киножанр, который претендует на отражение реальной жизни крупным планом, тем не менее подает самые обычные вещи в искаженном и гиперболизированном виде просто потому, что они становятся видны

на большом экране в качестве сценического костюма. На экране или на сцене обычная одежда автоматически становится необычной. Рамка, которая очерчивает и ограничивает событие, привлекает многократно усиленное внимание к тому, во что одеты люди; мы не забываем об их одежде даже в том случае, если им самим до нее нет никакого дела, — и одежда таким образом сразу приобретает возвышенный статус античного театрального костюма.

То же усиленное восприятие одежды, оказавшейся в высвеченных крупным планом обстоятельствах киножизни, имеет, однако, и противоположный эффект — самое заурядное платье может приобрести драматическую окраску только потому, что напоминает платье, увиденное на экране. Именно таким образом кино по-настоящему влияет на моду. Речь идет о влиянии на систему восприятия в целом: очень может быть, что в эпоху Возрождения сходным образом воспринимались костюмы, надевавшиеся во время публичных театрализованных представлений — и прежде всего общегородских процессий, которые из года в год размечали праздничный календарь движением на улицах и площадях европейских городов. Такого рода ренессансные уличные празднества по сути представляли собой живые картины, в которых участвовали как исполнители, так и зрители. И те и другие одевались с расчетом на то, чтобы и на людей посмотреть, и себя показать: две группы обычных людей, облаченных в праздничные наряды, еще более необычные от того, что стали частью церемониальной ситуации. В современном кино зрители видят необычных людей, кинозвезд, одежда которых очень похожа на их собственную; однако отраженный свет кинозвезд и киноэкрана преобразует самые рядовые вещи в неземные облачения. Кино, так же как и зрелища эпохи Возрождения, претворяет жизнь в искусство.

Начиная с XVII века большая часть театральных спектаклей разыгрывалась профессионалами для не вовлеченной в действие аудитории, однако связи со своими ритуальными корнями театр не терял никогда. Связанная с театром потребность переодеваться и принимать участие в особом рода событиях оказывает на человеческую жизнь весьма существенное воздействие. Зачастую само появление перед другими людьми в необычном костюме уже видится как театральное представление. Если мы устраиваем костюмированное шоу, не основанное ни на пении, ни на танце, ни на произнесении текста, мы тем самым даем возможность обычным нашим согражданам, не наделенным профессиональными талантами и навыками, превратиться в людей театра. Особой физической привлекательности от них при этом тоже не требуется. Простая публичная процессия, состоящая из особым образом одевшихся к этому случаю обычных людей, является одной из древнейших в истории цивилизации разновидностей общественного зрелища; и существовать она продолжает, вероятнее всего, по той простой причине, что она неизменно доставляет удовольствие и тем, кто непосредственно в ней участвует, и тем, кто на нее смотрит.

Одежда, использовавшаяся во время подобного рода представлений, имеет функцию весьма отличную от тех, которую выполняют костюмы в представлениях чисто театральных: будь то стилизованная народная комедия или религиозная драма — в последнем случае костюм символически значим и нужен не для того, чтобы усилить драматическое действие, но чтобы проиллюстрировать его самым полным спектром визуальной семантики. Костюмы из народной комедии или религиозной драмы в состоянии означать действие даже в тех случаях, когда мы видим их вне соответствующего контекста — вспомним хотя бы костюм Пьеро. Эту разновидность платья было бы правильнее называть костюмом не театральным, а драматическим; данное различие существенно важно особенно для современного театра, в котором эти два типа костюмов можно использовать в рамках одного спектакля, чтобы обозначить ими разные типы персонажей, — а можно даже и комбинировать при создании одного костюма. Драма предполагает действие, осуществляемое в значимой последовательности, репрезентацию некоей цепочки событий; театр в состоянии представить зрелище как единое и одновременное целое, синхронизировав навыки восприятия, ориентированные на визуальность, на движение и на звучание. Конечно, одетые на театральный манер фигуры могут перемещаться в пространстве — ходить, танцевать или делать значимые жесты, — но по сути своей они остаются статичными; то есть они остаются символическими фигурами, получившими способность к движению, а не персонажами, переживающими тот или иной опыт.

В светском обществе, где одевание всегда имело определенную, хотя и не всегда осознаваемую, степень театральной и драматической значимости, облаченные в него персонажи, как правило, находятся между собой в отношениях соперничества, а не сотрудничества. И, соответственно, к положительным эмоциям от театрализованной саморепрезентации в пространстве праздника примешивается изрядная толика тревог и страхов. Ситуация, в которой ты одновременно субъект и объект созерцания, когда ты оцениваешь сам и тебя оценивают по одним и тем же стандартам, предъявляет к тебе довольно высокие требования, но обладает и своим собственным, с привкусом опасности, очарованием. Театрализованные праздничные представления времен Средневековья и Ренессанса совершенно очевидным образом предоставляли в этом смысле вполне уместные способы сочетания этих удовольствий. В XV веке, во время общегородской процессии, люди, одетые в парадное платье, имели возможность лицезреть других, одетых в театрализованные костюмы (или в церковные облачения), и все это происходило в пределах одного и того же пространства. Яркий дневной свет заливал одновременно и тех и этих, подчеркивая скорее установившееся между ними равновесие, нежели сохранившиеся между ними различия. Аудитория и исполнители были в равной мере видимы

друг для друга. Никакой дистанцирующий механизм, подобный тому, что был задействован в более позднем театре, основанном на производстве иллюзий, не разводил их по разным модусам бытия так, чтобы вне данного конкретного контекста каждая группа выглядела с точки зрения другой нелепо и странно. Более того, в XV веке, который стал свидетелем апофеоза развития данного типа основанных на всеобщей вовлеченности театрализованных зрелищ, средством легитимации этого объединяющего и при этом взаимного созерцания костюмированных исполнителей и одетых в парадное платье зрителей служило изобразительное искусство, также находившееся тогда в апогее.

Ренессансная живопись всегда отличалась способностью привлекать внимание зрителя к одежде персонажей. Костюмы граждан как земли, так и неба, людей и ангелов, элегантно и вполне достоверно сосуществуют здесь в едином изобразительном поле. Они сливаются в живую гармонию настолько полную, что современный зритель вполне может подумать, будто все изображенные вещи были отражением тогдашней моды. Покровы святых мужей древности и плащи современных герцогов, при всех отличиях в дизайне, выглядели так, будто шил их один и тот же портной, не важно, в Брюгге или во Флоренции. Видимая жизненная достоверность небесных облачений уравнивалась столь же очевидным неземным великолепием праздничного платья знатных людей. По сути перед нами в обоих случаях всего лишь репрезентации тех костюмов — богатых нарядов на зрителях и богатых же украшений на исполнителях, — которые с завидной регулярностью украшали общественную жизнь города.

Устойчивое комплексное восприятие этих различающихся между собой типов одежды свидетельствует о том, что оно было возможно в те времена, когда и для одежды, и для постановочного костюма существовали единые визуальные стандарты. Приватные забавы аристократии в XV веке, как правило, происходили на открытом воздухе и не носили закрытого характера. Нобилитет, даже занятый игрой, не был исключен из общего визуального пространства и был вполне доступен для рядовых горожан. Более того, сами эти развлечения по роскоши не превосходили праздничных процессий, посвященных, скажем, восшествию на престол очередного правителя, расходы на которые брала на себя городская казна: и эти процессии тоже видели все. И уж во всяком случае процессиям не уступала по роскоши и зрелищности религиозная драма, которая как раз в это время достигла пика выпренности и помпезной выразительности.

В разных уголках Европы в XV столетии театр, как и серьезное изобразительное искусство для публики, породил много различных стилей — но по большей части везде и всюду он оставался богатым, пышным, изысканным и красочным, а также бесплатным, на открытом воздухе, дневным и доступным

широкой публике. Кроме того, аристократия, придворные и члены богатых семей не только проходили или проезжали по улицам, облаченные в театрализованное платье, но и пели, танцевали и разыгрывали роли в театральных постановках на виду у простых сограждан. Бедный человек, человек с улицы, мог работать с утра до вечера и довольствоваться скудной пищей, но визуального голода он не испытывал. Его глаз имел возможность отдохнуть хотя бы время от времени на самых изысканных художественных произведениях эпохи, будь то произведения в реальном времени, вроде пышных публичных представлений, или выставленные в церквях в виде панно и фресок. Если он был рабочим или ремесленником, то он получал возможность принять участие в возведении праздничных сооружений или в изготовлении театральных костюмов, спроектированных столь же мастерски, как и художественные шедевры в заалтарном пространстве, — а порой даже теми же самыми художниками.

Итак, еще одна форма публично ориентированного искусства, специально предназначенная для широкого круга сограждан, нашла воплощение в той утонченной эlegantности, которую охотно демонстрировали им и друг другу аристократия и высшее духовенство. И речь идет не о пошлых подделках, рассчитанных на грубые чувства простодушного зрителя; людям показывали все лучшее из того, что была способна произвести на свет эпоха. Стремление следовать высочайшим стандартам очевидно не только в Италии, но и в Северной Европе, несмотря на колоссальные различия в тематике и стилистике театральных представлений. Конечно же, одновременно с высоким театральным искусством существовало и искусство площадное. Образованным людям показывали Теренция, а в уличных театрах шли вульгарные фарсы, костюмы в которых были скорее пикантными, нежели эlegantными. Но каждый из современников (по крайней мере из тех, что жили в городах) имел возможность приобщиться к высочайшим стандартам визуальности — и не в последнюю очередь через созерцание великолепной одежды, в которой изысканный дизайн сочетался не с идиотской мишурой, а со столь же изысканной отделкой.

Более того, перед каждым, судя по всему, была открыта возможность отождествиться с такими стандартами. Простые люди участвовали в торжественных процессиях и видели себя и друг друга одетыми как персонажи величайших полотен того времени. Граждане могли считать себя прекрасно и благопристойно облаченными, пусть даже одежда их и оставалась скромной — по сути, они носили не одежду, а костюмы! — благодаря самой возможности войти в традицию, в которой живописное полотно представляло собой застывшее театрализованное празднество, а празднество — ожившее произведение искусства. И то и другое сплавило одежду и театральный костюм в единое, красочное и гармоничное целое, и таким образом искусство с деятельным постоянством поддерживало широко распространенное представление об одежде

как о костюме. Если говорить в целом, все это вело к тому, что человек ощущал себя визуальным объектом, какой-то постоянно действующей репрезентацией одетой фигуры, смотреть на которую не менее интересно, чем на святого или короля, облаченного в расшитый драгоценными камнями наряд. Взаимодополняющие визуальные стратегии искусства и театра в XV веке давали человеку возможность увидеть себя в качестве субъекта изобразительного искусства через посредство одежды. Сегодня нечто подобное производит с нами кино, хотя у нас и нет ни Гирландайо, ни Беллини.

Интересно, что *tableaux vivants**, расположенные по пути следования разного рода процессий, включали в себя как костюмированные куклы, так и живых людей. Успех жанра зависел от того, насколько аудитория готова была воспринимать изобразительное искусство как способ точной передачи визуального факта: в запрестольном пространстве тот или иной персонаж мог быть представлен как человеком, так и изваянием, поскольку оба воспринимались не менее жизнеподобными, чем живописное полотно, а живописное полотно — не менее жизнеподобным, чем они. Символической власти платья, которая стала возможной благодаря этому единству публичного зрелища и публичного искусства, суждено было разойтись на изолированные и специализированные фрагменты уже в XVI веке и пребывать в таком состоянии вплоть до века XX. Разве что фотографии и кинематографу удалось хотя бы отчасти возродить поощряющую простое человеческое «чувство одежды» гармонию — между изобразительным искусством, театральностью и реальной жизнью. Лежащая в промежутке история европейской сценической одежды, предназначенной не только для серьезных постановок и возвышенной драматургии, но и для чистого развлечения — площадного фарса, сатиры, танца и пантомимы, — показывает, каким образом костюм был одновременно связан с одеждой в изобразительном искусстве и одеждой реальной — и противопоставлен им.

Представление о том, что сценическая декорация и сценический костюм должны быть разработаны вместе и восприниматься как единое целое, возникло совсем недавно или, вернее, возникало всегда крайне спорадически. Концепция идеального сценического пространства как тотального визуального целого, при том что вещи, в которые облачены персонажи, суть прежде всего элемент сцены, а уже потом человеческая одежда, возникла меньше столетия назад. Одежда вообще, а тем более одежда, предназначенная для демонстрации на публике, играет в человеческой жизни особую роль, и потому вполне естественно, что сценический костюм просто обязан иметь свою собственную историю и свою собственную, очень непростую систему соотношений с повседневной одеждой и с изобразительным искусством. Но сценическая

* Живые картины (фр.). (Прим. пер.)

декорация со времен Античности развивалась совершенно особым путем отстраненности и возвышенных идей. С глубокой древности мысль о том, как будет выглядеть сценическое пространство, включая заботу о форме и расположении сценической площадки, была серьезным вопросом эстетической мысли. Происхождением своим эта мысль, вероятнее всего, обязана ритуальным корням театра и чувству священного почтения перед духом места. Озабоченность же сценическим костюмом историю имеет совершенно иную; может даже статься, что сравнительное изучение истории архитектуры и одежды, с одной стороны, и истории сценографии и сценического костюма, с другой, окажется весьма плодотворным.

На протяжении сотен лет в западной культуре сценическая декорация визуально и концептуально представляла собой один из разделов архитектуры. Греческая и римская сценография находилась в зависимости от архитектурного дизайна сцены: она была постоянной, представляла собой часть архитектурного сооружения и только на время к ней добавлялись изобразительные и конструктивные элементы, предназначенные для того, чтобы обозначать конкретные локусы. Античные прототипы породили представление о том, что для постоянной сцены необходимо некое архитектурное оформление. Последовательность сменяющих друг друга декораций для разных спектаклей могла включать в себя самого разного рода эффекты, включая поразительные физические иллюзии, но тем не менее все они были вписаны в базовую архитектурную форму, из которой со временем выкристаллизовалась арка просцениума.

Арку просцениума часто сравнивали с рамой — вроде той, в которой заключена картина. Эта идея, появившаяся на свет в Италии, еще несколько веков оставалась действенной: прежде всего потому, что обрамлять было принято целые живописные сцены, в особенности те, что строились на архитектурной перспективе, очень похожей на театральную сценографию. Сцены были выстроены так, чтобы у зрителя складывалось впечатление, будто он может в них войти. Однако с тех пор как «сцены» перестали быть основным содержанием живописных полотен, рамы начали мыслиться как имеющие четыре стороны, а не три, как ранее, когда четвертая должна была оставаться мысленным продолжением пола — совсем как в случае с аркой просцениума. В театральном же мире эта четвертая сторона, пол, общее горизонтальное пространство, на котором в принципе могли встретиться и смешаться между собой актеры и зрители, как это было в английской придворной маске, получила новое осмысление только в XIX веке.

Вагнер был, возможно, первым театральным визионером, который осознал, что рамка просцениума, так же как и рама картины, должна иметь четыре стороны и что зрителю должно казаться, будто заключенное в ее пределы действие плывет в каком-то другом пространстве, на расстоянии от него. У худож-

ников процесс осознания этого метода репрезентации происходил постепенно, с тех самых пор, как на авансцену в области изобразительных искусств выступила романтическая чувствительность. Композиционные решения импрессионистов свидетельствуют, что у них данный метод работает уже в полную силу, и именно от них его позаимствовали и фотография, и кинематограф. Раму картины можно было полностью освободить от непосредственно присущей ей функции обрамления сцены; взамен она начинала служить зрителю проводником в заключенный внутри нее мир. Впрочем, театр, судя по всему, не был на это способен до тех пор, пока подобной техникой не овладела живопись. Для любой сцены, в которой присутствовали человеческие фигуры, будь то на полотне или на театральных подмостках, подобающим обрамлением служила не четырехсторонняя рамка, а трехсторонняя арка с горизонтальной плоскостью внизу. Такая организация изобразительной среды сразу же предполагает, что зритель приглашен к самоидентификации с теми персонажами, которых наблюдает.

Сами сценические декорации — горы, поля сражений, океаны, замки — могут быть полностью воображаемыми, но чтобы драма имела смысл, необходимо, чтобы людские фигуры взывали непосредственно к зрителю. Это единственный способ, которым зрителя можно перенести в горные выси или в окрестности дворца — через самоидентификацию с людскими фигурами, которые он видит во всех этих местах, на некой устойчивой поверхности, которая соединена с той почвой, на которой стоит он сам, даже если при этом сама эта поверхность будет сделана из облаков. Декорация (пусть даже и обусловленная архитектурными принципами и актуальными в данную эпоху правилами построения перспективы) могла воплотить в жизнь любую воображаемую конструкцию — без каких бы то ни было ограничений. Сценография, которая долгое время была одной из заштатных отраслей архитектуры, в конце XVIII столетия сделалась вотчиной ландшафтного дизайнера с визионерскими наклонностями.

В противоположность своему напрямую связанному с миром воображаемого сценографическому окружению и подобно трехсторонней раме, одежда драматических или представленных на полотне фигур должна была сохранять некие точки соприкосновения с аудиторией, находиться с ней в едином пространстве — если, конечно, художник хотел, чтобы она удержала воздействие на аудиторию. На протяжении многих веков, в течение которых в изобразительном искусстве и в театре принято было показывать реальных людей, населяющих мифологические или сугубо воображаемые сцены, одежда этих людей блюла связь с одеждой зрителя. Их одежда могла быть сколь угодно фантастической, но она была обязана соотноситься с чувством идентичности аудитории по отношению к себе самой и с той одеждой, в которую такая аудитория одета. Дизайн костюмов постоянно соотносился с текущими представлениями о том, как должно выглядеть достойное и привлекательное платье — и с текущими

модусами самовыражения через платье. Вплоть до самых недавних времен эти модусы господствовали и над чувством истории, и над любимыми полетами фантазии, даже тогда, когда фантазия хотела прозвучать в полный голос. Не столько дизайнеры и зрители, сколько сами актеры настаивали, чтобы костюмы прежде всего были личной одеждой — и, в качестве таковой, удобными в употреблении и красивыми с точки зрения действительных представлений о красоте. Так, миссис Чарльз Кин* могла выйти на сцену в «Зимней сказке» в «абсолютно аутентичной» греческой драпировке, надетой поверх кринолина. Точно так же в 1953 году кинозвезда могла появиться в кадре — тоже в греческой драпировке и тоже в «абсолютно аутентичной», но с добавлением поднимающего грудь лифчика. А в 1923 году другая кинозвезда могла ходить в «абсолютно аутентичном» кринолине времен Гражданской войны, но только с удлиненной и заниженной талией и с плоской грудью в декольте.

Если отвлечься от публичных процессий, то значительная часть имевших место в европейской истории театрализованных событий не требовала постоянной и вообще сколько-нибудь разработанной сценографии. Представление, основанное скорее на вербальных, нежели на визуальных формах воздействия, а также буффонада и площадная комедия нуждаются разве что в расчищенной предварительно площадке. Однако Дж.Р. Кернодл** показал, что даже самая примитивная сцена, состоявшая в конце Средних веков из платформы или из передвижного возка, была так или иначе связана с отражаемыми в изобразительном искусстве традициями построения сцены действия. Такие сценические конструкции зачастую включали, например, подобию элементов архитектуры, определенно отсылающие к уже знакомым аудитории по изобразительным источникам элементам. Даже когда действие пьесы разыгрывалось на пустой платформе, расположенной на фоне какой-нибудь незамысловатой постройки, эта постройка становилась генератором визуальных отсылок. Ранние мистериальные постановки осуществлялись непосредственно перед алтарем храма, а несколько позже миракли или моралите часто ставили на фоне церковных фасадов.

Таким образом, связь между сценографией и серьезнейшими из существующих форм художественного выражения установилась в Европе довольно рано. Но традиция костюма в популярном театре, в отличие от праздничных и церемониальных событий, уже тогда зависела скорее не от театральных, а от

* Жена английского актера и режиссера Чарльза Кина, в девичестве Эллен Три. После замужества в 1842 году и официально, и неофициально именовалась по имени мужа, вместе с которым выступала на сцене. (*Прим. пер.*)

** Джордж Райли Кернодл (1907–1988), американский театровед, специалист по театру эпохи Возрождения, автор книги «От искусства к театру» (1947). (*Прим. пер.*)

драматических стандартов. Костюм был связан прежде всего с действием, а уже потом с тем, как персонаж выглядел на сцене.

Несколько позже, в Италии, где на изучение перспективы художники первого ряда потратили столько творческой энергии, наука перспективы сказала свое веское слово в разработке сценических пространств. Арка просцениума, за которой следовало по методическому расчету выстроить иллюзию уходящего вдаль пространства, самым очевидным образом была разработана сначала для живописи, а потом для того типа театра, который был от живописи более всего зависим: театра иллюзий. И разрабатывался этот театральный эффект для придворных, проходивших в закрытом сценическом пространстве постановок, которые рождались на свет (как и живописные панно) трудом великих художников, творивших для частных патронов за очень высокие гонорары. А серьезный театр, ориентированный на широкую публику, существовал только на открытых площадках, и возможностями, которые предоставляли для сцены пространственные иллюзии, не пользовался до XVII века.

Тесная связь между живописью и театром в области сценического костюма поддерживалась на протяжении всего XVI и начала XVII столетия, но исключительно в той разновидности театра, которая существовала в утонченных придворных культурах с целью самопрославления царственных особ и которая поэтому не была доступна глазам простых смертных. Квинтэссенция ренессансного союза между платьем в живописи и платьем на сцене была достигнута в начале XVII века, при Стюартах, в жанре придворной маски. Эта связь становится понятной, если обратить внимание на дизайн костюмов, предназначенных для таких представлений, — и на то, как устроено театральное пространство. После собственно драматической части маски пустой участок пола, разделявший актеров и аудиторию, становился местом встречи тех и других; и лица благородного происхождения в придворных костюмах танцевали с лицами благородного происхождения в костюмах сценических, смешивая тем самым красоту и значимость двух типов одежды. А смешивались эти два типа одежды достаточно легко и логично по той причине, что шились и украшались они в соответствии с одними и теми же высокими стандартами и из одних и тех же материалов. Уровень отделки, как и степень детализации, был такой же; одежды были рассчитаны на то, что смотреть на них будут с того же разброса расстояний и при том же качестве и насыщенности искусственного освещения. Совершенно фантастический костюм, спроектированный Иниго Джонсом для королевы Генриетты Марии, изготавливался теми же людьми, которые привыкли строить настоящие придворные костюмы, с настоящими жемчужинами и из той же самой затканной серебром ткани (IV.1). В таком придворном театре никто не посмел бы сперва произвести на свет мишурное, отделанное фольгой и стекляшками великолепие, а затем посредством сценической магии



IV.1. Иниго Джонс.
Королева Генриетта Мария в роли Хлориды,
в «Хлориде» Джонсона, 1631.
Чатсуорт, собрание герцога Девонширского

преобразить его для зрительского глаза в великолепии настоящее — хотя рассчитанные на создание иллюзии живописные декорации несомненно существовали, как и всяческая сценическая машинерия.

Дизайн этой одежды восходил к хорошо известным картинам, хотя, по большому счету, наброски Иниго Джонса сами по себе суть великие произведения искусства. Конкретная художественная традиция, от которой ведут свое происхождение эти костюмы, есть традиция итальянской маньеристской живописной аллегии, известная англичанам по сборникам эмблем XVI и XVII веков. Подобного рода одеяния с самого начала задумывались как костюмы, как особая одежда, предназначенная скорее не для драматических персонажей, а для аллегорических фигур. Сценический облик, создаваемый при помощи таких костюмов в театральном пространстве, был производной от их изначальной природы, восходящей к творчеству таких художников, как Вазари (которому, кстати, и самому доводилось разрабатывать театральные костюмы) и Бронзино.

Помимо сборников эмблем, в XVI веке публиковались также и сборники костюмов, предлагавшие людскому взору сотни гравюр с изображениями фигур в самых разных одеждах, начиная от локальных, через древние и экзотические, и до абсолютно фантастических, разработанных специально для появления на сцене. Аутентичность помещенных в этих книгах костюмов жителей разных стран вызывает серьезные сомнения — естественно, за исключением тех, что было принято носить в непосредственной близости от тех мест, где

жил автор, и которые, соответственно, он имел возможность наблюдать лично. К тому же авторы этих сборников легко копировали изображения друг у друга без каких бы то ни было попыток проверить их на степень соответствия оригиналу. Доступность подобных книг делала некоторые стили одежды широко известными — как, например, стили персидский и киприотский, — при том что соответствующие костюмы подавались через призму актуальных и знакомых зрителю изобразительных конвенций и надевались на должным образом стилизованные фигуры. В том же духе подавались и моды былых времен. Дизайнеры одежды для придворных увеселений вполне могли использовать весь этот багаж, заодно с материями сугубо аллегорическими, и быть уверенными, что все необходимые сигналы будут опознаны изысканной аудиторией, которой было прекрасно известно, откуда взяты все детали.

Эстетическая гармония между сценическим костюмом и элегантным платьем поддерживалась и при дворе Людовика XIV, а со временем и в своего рода филиале этого двора под названием *Académie royale de la musique*, иначе известном как Опера. Короля-солнце играл, естественно, сам Людовик; часть высшего нобилитета также появлялась на сцене в образе мифологических персонажей. Правило, гласящее, что придворный сценический костюм, в который облачались для парадных балетов сам абсолютный монарх и его придворные (так же как и специально нанятые для этого профессионалы), должен соответствовать наивысшим стандартам во всем, что касалось материала и дизайна, никто не отменял. При дворе Людовика также было принято, чтобы костюм сооружался в соответствии с довольно строгим и единым планом — вариации могли относиться разве что к наружной отделке, выбору головного убора и атрибутов в руках. По большому счету, именно эта общая схема продержалась в балетном костюме еще около двух столетий.

Однако к этому времени дизайн сценического костюма уже перестал подпитываться импульсами, исходящими от перворазрядного искусства эпохи. Театр перестал быть связующим звеном между искусством и жизнью, на котором держались возвышенные модусы визуального восприятия одежды. В области придворного театрального костюма выработались собственные традиции, которые продолжали видоизменяться под влиянием текущей моды, но утратили при этом чуткость к собственной динамической соотнесенности с литературой и изобразительным искусством. Одной из причин подобного дистанцирования могло стать то обстоятельство, что сами постановки вышли на новый уровень содержательной и художественной емкости. Так, персонажи классической оперы теперь были вынуждены носить костюмы, соответствующие специфическим собственно оперным канонам. Они перестали представлять собой ожившие картины или эмблемы, которые идут (или которых несут) в составе праздничной процессии, — фигуры, сошедшие с небес, чтобы разъяснить

смысл своего появления в торжественных речах или в символически насыщенных, абстрактных танцевальных конфигурациях. Вместо этого публика начала воспринимать их как субъектов интенсивной драматической жизни (пусть даже достаточно искусственной), ритм и смысл которой задается музыкой. Свои желания и чувства они теперь выражали в трудных для исполнения и требующих серьезной профессиональной подготовки музыкальных пассажах. Также и *ballet d'action*, или сюжетный драматический балет, явившийся на свет в XVIII веке, представлял публике персонажей, драматические события из жизни которых не просто разыгрывались или показывались через пантомиму, а выражались в танце. Одежда, предназначенная для таких людей, должна была серьезно отличаться (и по сию пору отличается) от того, к чему публика привыкла в обыденной жизни, включая сюда и опыт знакомства с подобными персонажами в живописи и в реалистической драме.

По мере развития придворных постановочных жанров оперы и балета предназначенные для них костюмы постепенно начинали изготавливаться в соответствии с особыми узкими конвенциями, не совсем похожими на такие же конвенции в области чистой драмы или высокой комедии и совсем уж далекими от конвенций изобразительного искусства. Вместо драпировок, стекающих бурными потоками с героических плеч, классические персонажи в опере XVII века носили строгие корсеты, коробчатые юбки и массивные плюмажи; однако декорации — облака, горы, постепенно растворяющиеся в синих далах архитектурные пейзажи — оставались такими же, как на картинах и гравюрах.

И классические, и ренессансные трактаты по архитектуре включали в себя разделы о сценических декорациях. В Риме эпохи Августа Витрувий описывал, как они, по идее, должны выглядеть (книга Витрувия была вновь открыта в 1414 году), а в Италии эпохи Возрождения Себастьяно Серлио (1545) выстраивал рисованные архитектурные перспективы в полном согласии с описаниями Витрувия. Соответственно, художники и архитекторы, жившие в более поздние времена, уже могли себе позволить заниматься театральной декорацией как самостоятельной областью искусства и утвердили в итоге в качестве идеального места действия для любой театральной постановки открытое пространство, в котором размещены здания или их части. Для сатирической драмы подходил буколический пейзаж с крестьянскими домишками; улица с буржуазными домами, тавернами и борделями годилась для комедии; трагедию следовало играть на фоне прекрасного вида с храмами, памятниками и дворцами.

Вопрос о том, какие именно костюмы актеров и певцов должны соответствовать каждому из предложенных пейзажей, судя по всему, даже не приходил в голову ни Витрувию, ни Серлио, а соответственно, совсем не занимал художников, работавших над декорациями. Но сама проблема явно обладала перво-

степенной значимостью для ренессансного театра, как, вне всякого сомнения, обстояло дело и в культовом театре древней Греции, из практики которого Витрувий в основном и почерпнул свои представления о театральных декорациях. Вполне возможно, что Витрувий просто считал, что костюмы для трагедии, комедии и сатирической драмы уже настолько устоялись в качестве самоочевидной зрительной конвенции, что о них даже и упоминать не стоит. И в самом деле, античный драматический костюм, исходно эволюционировавший для нужд греческого театра из ритуальных одежд, связанных с культом Диониса, имел значение ничуть не меньшее, чем декоративное оформление спектакля. Но позднейшее, пошедшее самыми разными путями развитие европейского театра, начиная уже с театра римского, несло с собой нараставшее расхождение не только между сценическим костюмом и сценической декорацией, но и между костюмом собственно «театральным» и костюмом «драматическим». Еще более усложняет ситуацию то обстоятельство, что время от времени оба этих типа комбинировали между собой, несмотря на их глубинную внутреннюю несовместимость.

По сути говоря, театральный костюм есть продолжение личности исполнителя, тогда как костюм драматический преобразует его в личность совершенно иную, в персонаж. Драматический костюм может состоять всего лишь из шарфа, шляпы или нескольких пятен грима, а может быть рассчитан и на то, чтобы полностью скрыть человеческое тело, как это было в случае с греческим трагедийным костюмом; но пока актер облачен в эту одежду, он не может не разыгрывать той роли, которой одежда соответствует, — иначе она обернется бессмысленной или нелепой. Она будет постоянно ставить под вопрос его настоящее я, и наоборот. В противоположность драматическому театральный костюм не претворяет артиста в персонаж, но скорее расширяет его возможности и утрирует его; показывает в нем другого, не отменяя при этом его самости; костюм вполне способен сделать его красивее, привлечь к нему внимание, не неся при этом ровным счетом никакой символической нагрузки.

Когда Карл I и Людовик XIV принимали участие в масках и балетах, они были вполне узнаваемы, «просвечивая», если можно так выразиться, сквозь свои костюмы. Персонажи, которых играли они сами, как и те, чьи роли исполняли их придворные, просто обязаны были быть благородными — или, в аллегорических контекстах, милостивыми и значимыми. Отрицательные, смешные или низменные персонажи, подобные тем, что выводились Беном Джонсоном в антимасках при дворе Стюартов, игрались профессионалами, которые имели возможность видоизменить или спрятать свое истинное я в интересах разыгрываемой драмы. Следуя конвенциям, выработанным для царственных особ, оперные и драматические звезды, исполнявшие роли в спектаклях последующих времен, продолжали одеваться (благодаря помощи художников

по костюмам, если спектакль субсидировался, или самостоятельно, что происходило гораздо чаще) на чисто театральный манер, что курьезнейшим образом сказывалось на общей атмосфере драматического действия.

Ряд театральных критиков XVIII века придерживались таких взглядов. Оперные и трагедийные исполнители должны появляться на сцене прежде всего в ролях героев и героинь — божественных, легендарных или королевского происхождения, в зависимости от программы — и, следовательно, вид иметь значительный и прекрасный, если исходить из стандартов старого придворного театра. Для оперных спектаклей, осуществлявшихся под королевским патронажем, это требование означало тщательно продуманные костюмы, наипервейшим требованием к которым было особое величие; необходимость создания соответствующих образов не оговаривалась вообще никак. Для трагедий, которые ставились в общественных театрах, безо всякого патронажа, ведущим актерам приходилось на основе уже имеющегося и, как правило, изрядно послужившего театральному гардероба придумывать и составлять костюм самим, дабы выглядеть по возможности импозантно, привлекательно и производить впечатление на зрителя; и здесь соответствие костюма образу также не принималось в расчет. Бывало, время от времени какой-нибудь актер, наделенный богатой творческой фантазией, создавал — в том числе и через тщательную проработку костюма — неповторимые драматические эффекты, благодаря которым и становился популярен. Если актер играл хорошо, ему прощали посягательства на принятые конвенции в области костюма, но ни в коем случае не наоборот.

После того как театр и опера превратились в коммерческие предприятия, большая часть сценического платья стала подчиняться диктату моды и связанного с ней человеческого тщеславия, как и обычная повседневная одежда. Непосредственное влияние изобразительных искусств на европейский сценический костюм вдруг иссякло на полтора столетия, со времени последних постановок Иниго Джонса при дворе Карла I в 1630-х годах и вплоть до неоклассического возрождения в конце XVIII столетия. За это время успела сложиться вполне строгая традиция театрального костюма, которая утратила связь сначала с изобразительным искусством, а потом и с любой реальной модой.

Исходно эта традиция восходит к художникам по костюмам начала XVII века, которым приходилось одевать для величественных выходов на сцену вполне реальных царственных особ и придворных; однако позже, на чертежных досках художников времен Людовика XIV, которые разрабатывали костюмы для Оперы, она была кодифицирована (ср. IV.5 и 6). Сценическая одежда появлялась на свет благодаря труду квалифицированных и перегруженных работой художников-декоративистов, под рукой у которых были двое-трое искусных портных и полная комната швей — и все эти люди делали

свое дело на колоссальном удалении от основных художественных течений своей эпохи.

Тем временем для художников и архитекторов дизайн театральных декораций становился работой все более престижной. Три поколения прославленного семейства Галли-Бибьена приглашались ко дворам и в богатые города по всей Европе, чтобы строить театры и писать искусные элегантные декорации. То же самое можно сказать и о многих других, переезжавших из края в край художниках сцены, по преимуществу итальянцах. При этом мы ничего не знаем об изготовлении костюмов, потому что они, по всей очевидности, шились умельцами из местных портновских мастерских. Пиранези и целая армия итальянских и французских *vedutisti* создавали в XVII и XVIII веках воображаемые архитектурные сцены и ландшафты, во всем подобные театральным декорациям, но предназначенные не для постановок, а для чистого удовольствия от созерцания. Человеческие фигуры в этих произведениях барочного кулинарного искусства тоже иногда появляются, чтобы обозначить масштаб и отношения между разными пространственными уровнями и объемами; но характер каждой такой фигурки прописывается обычно слишком общо, и одета фигура, как правило, в неясных очертаний драпировку, заимствованную из традиций художественных, но не театральных. Складывается такое впечатление, будто одержимый живописностью сцены художник задался целью не допустить, чтобы навязчивые людские фигурки марали собой прекрасный вид — и уж во всяком случае это не должны быть актеры.

Впрочем, рисунки настоящих театральных декораций, предназначенных для оперных или трагедийных постановок, вполне могли включать в себя изображения населяющих сцену персонажей, облаченных в подходящие случаю жесткие и декоративно усложненные одеяния, которые иногда (хотя и не всегда) придумывал сам артист (IV.2). На некоторых из знаменитых эскизов декораций, выполненных Торелли, присутствуют человеческие фигуры; но одеты они в костюмы, целиком заимствованные у Буонталенти и Приматиккьо, — в сценической стилистике с опозданием на целое столетие. Кажется невероятным, что он планировал наряжать актеров в современной постановке в такие костюмы. С подобных эскизов декораций часто делали гравюры и публиковали, проставляя название пьесы и имя художника. Печатались также и оттиски с изображениями актеров, актрис, певцов и танцовщиков в полных сценических костюмах. В подписях к рисункам имя персонажа, которого играл актер, зачастую отсутствовало (по крайней мере в XVII веке), а ставилось только его собственное имя — и иногда имя гравера — но, естественно, не имя художника по костюмам.

Сотни оттисков с изображениями театральных исполнителей, изданные в XVII и XVIII веках, выполняли примерно ту же роль, которую сейчас выполняют рекламные снимки кинозвезд, тоже в сотнях вариантов. Одежда,



IV.2. Фердинандо Галли-Бибыена. Сцена из «Талестри, Королева амазонок»

в которую они облачены, пышная до необыкновенности, самостоятельного смысла не имеет; ее задача — усилить личное обаяние и сексуальную неотразимость артиста, не более того (IV.3). Даже в тех случаях, когда на такого рода изображениях костюм маркирован как атрибут персонажа (миссис Сиддонс в роли леди Макбет, Беверли Силлз в роли Манон, Элизабет Тейлор в роли Клеопатры), герои всего лишь очень стараются выглядеть сценично — перья, золотая отделка и прочее — при том что лицо и фигура звезды неизменно узнаваемы и стилизованы в соответствии с персонализированными ожиданиями восторженной публики. На обдумывание и изготовление костюма могли уйти целые месяцы, но в конечном счете это произведение портновского мастерства будет неизбежно поглощено личностью актера. Перед нами платье воистину театральное: впечатление, которое оно производит, неотъемлемо от впечатления, производимого индивидуальностью его обладателя.

Стандартный европейский костюм для придворного театра — оперный, балетный, трагедийный — был поднят на недостижимую доселе высоту формального совершенства теми итальянскими и французскими художниками, которые трудились непосредственно на Людовика XIV. Затем он был еще усовершенствован их последователями, служившими при других дворах и во французской Опере, и по-прежнему отчасти сохраняет позиции в современных опере и балете, для которых традиционная стилистика остается одним из источников дизайнерского вдохновения.

IV.3. Норма Ширер
в «Марии-Антуанетте».
Нью-Йорк, Музей
современного искусства,
Архив кинематографических
рекламных кадров



В середине XVII века для театралов, собравшихся при дворе Людовика XIV, было разработано множество весьма эффектных костюмов, однако до своих вершин эта стилистика была доведена уже в конце столетия Жаном Береном. Берен был первоклассным художником-декоративистом, наделенным удивительным даром изобретать неожиданные визуальные эффекты, не выходя при этом за теснейшие формальные рамки. Занимался он не только костюмами: он разрабатывал и интерьеры, и оформление празднеств, и сценические декорации. Он не писал королевских портретов, фрески и драматические панно для запрестольных пространств тоже не выходили из-под его кисти; он не проектировал зданий и не занимался ландшафтным дизайном; и тем не менее его художественное мастерство было не менее важным для визуальной составляющей жизни при дворе Людовика XIV, чем мастерство Ле Брюна или Ле Во (IV.4). Созданные им эскизы костюмов (которых сотни, и все как один похожи друг на друга и радикально друг от друга отличаются) имеют самое непосредственное отношение к современным ему портретным гравюрам, на которых аристократы принимают важные позы или предаются любимым занятиям. И очень трудно с уверенностью сказать, разрабатывалась



IV.5. Жан Берен. Слева: костюм Геркулеса из оперы «Атис», справа: костюм Гермiony из оперы «Кадм»

ли их одежда специально профессиональным художником сцены или же просто заказывалась у портного с тем расчетом, чтобы напоминать сценические костюмы; а может быть и вовсе какой-нибудь второразрядный художник-график воспользовался идеями Берена, чтобы нарядить поизящнее свои занятые галантными играми благородные модели.

К тому времени оперные и танцевальные костюмы по большей части стали разрабатываться профессиональными исполнителями. Форму свою они заимствовали из аристократической среды, но только в самых общих чертах, и быстро эволюционировали в независимый сценический стиль — процесс, начало которому положили еще Иниго Джонс и Стефано дела Белла (IV.5). Стиль этот вполне узнаваем, причем узнаваем именно как театральный, не будучи историческим в строгом смысле слова, не следуя — в строгом же смысле слова — текущей моде и не впадая при этом в откровенную эксцентричность. Для лиц обоего пола оперные и балетные костюмы, независимо от характера персонажа, предполагали туго обтянутый торс и жесткую, колоколообразной формы юбку — у женщин по щиколотку, у мужчин до верхней части бедра. Рукава делались сложносоставными, с добавлением плавно ниспадающих и пушистых элементов, а большая часть головных уборов украшалась плюмажем. На ноги женщины надевали туфли на каблучке, а мужчины — высокие, закрывающие го-



IV.5. Иниго Джонс.
Эскиз костюма Карла I
в пьесе-маске «Salmacida spolia»

лень сапожки, кнемиды или сапоги также на каблуках. Женщины могли также надеть верхнюю юбку со шлейфом; а длинный, волочащийся по полу плащ — и мужчины и женщины. Все эти юбки, рукава и тугие корсажи, вне зависимости от того, предназначались они для буколических нимф, античных жриц или трагедийных королей, шились из множества частично перекрывающих друг друга роскошных слоев парчи и атласа, отделялись бахромой, вырезались зубчиками, украшались кистями, фестонами, гирляндами и расшивались серебром и золотом. Для аллегорических персонажей (Время, Музыка) могли добавляться перевязи, подвески и ленты с изображением соответствующих символически значимых предметов (часы, органные трубы).

Все это театральное обмундирование явно изготавливалось из того расчета, чтобы максимально усложнить поверхность одежды и сделать ее как можно богаче — в отличие как от элегантных костюмов XVII века, так и от той маскарадной одежды, в которую аристократы любили облачать собственные фигуры на портретах. В последнем случае, в противоположность перегруженному формальными аспектами сценическому платью, асимметрия и стильные потоки ткани сообщали костюму гораздо больше общих черт с героическими или мифологическими произведениями художников и скульпторов эпохи барокко; что же касается официальной придворной моды, то в рамках принятого

жесткого и унифицированного линейного стиля всякая отделка отступала на задний план перед требованием верности базовым геометрическим формам. Театральное же платье в первую очередь как раз состояло из отделки, украшающей тело исполнителя, так же как банкетный стол состоит прежде всего из гирлянд и фестонов, а гроб государственного деятеля — из подобранной со вкусом и разумно расположенной траурной драпировки.

Воздействие французского театрального костюма на состояние театров при королевских дворах по всей Европе росло с увеличением влияния двора Людовика XIV на все прочие аспекты жизни европейских аристократических кругов. Самые лучшие эскизы делал в Вене для императора Леопольда I венецианский художник по костюмам Лодовико Оттавио Бурначини — и получалось это у него, пожалуй, даже лучше, чем у Берена. Он придерживался заданной Береном формулы, но конкретные его решения были более легкими и свежими, так что общая творческая изобретательность венецианца позволила ему хотя бы отчасти снять со своих работ проклятие косности и ригидности, доставшееся по наследству от французского мастера. Тем не менее жесткие, поднятые от бедер вверх юбки, плюмажи и шлейфы героинь Берена были восприняты как нечто само собой разумеющееся европейскими оперными дивами, равно как и героинями трагедийных спектаклей. Дидона и Клеопатра, Медея и Клитемнестра неизменно представляли перед публикой именно в таких платьях, добавляя к ним как можно большее количество драгоценных камней и модную прическу с плюмажем. Ясон и Кориолан носили мужскую версию того же костюма, как правило, с классическим мускульным торсом над жесткой колоколообразной юбкой по колено длиной, а сверху — завитой, ниспадающий локонами на плечи и спину парик и шлем с плюмажем, и все это покрыто кисточками и оборками. Жесткая мужская юбка, ставшая стандартным сценическим костюмом для героев, начинала свою карьеру как часть античного доспеха — щитки или пластинки, которые носили ниже панциря.

Этому костюму помогли войти в традицию предпринятые художниками итальянского Возрождения попытки приблизиться, как в изобразительном искусстве, так и на публичных празднествах, к тому, как выглядели настоящие античные доспехи, скомбинировав их при этом с модными на тот момент рукавами и прическами. Из поколения в поколение, от праздника к празднеству он все больше и больше формализовался, становился все роскошнее и традиционнее и в конечном счете сделался визуальным эквивалентом сценической героини, отсылая к ней зрителя куда надежнее, чем к следующему телесным формам изяществу античного доспеха. Исходное «классическое» женское платье эпохи Возрождения менялось куда более гибко, напрямую откликаясь на моду. В театре результатом этих разнонаправленных процессов стали Венера в фантазийном модном кринолине и Марс в гротескно вычурном классическом

доспехе. Само это несоответствие многозначительно характеризует и общее впечатление от барочного сценического костюма.

Балет, который в начале XVIII века все еще оставался частью оперы, требовал точно таких же громоздких и богато украшенных одежд, поскольку и он также отправной точкой своего развития имел придворные развлечения, в которых приближенные короля разыгрывали роли друг перед другом. Играли они на сравнительно небольшой дистанции от зрителей, взятые в рамку тщательно продуманных декораций, рассчитанных на создание сценической иллюзии и предполагавших весьма примечательные театральные эффекты — при, однако, достаточно скудном освещении. В костюм было принято включать значимые символы, которые в первую очередь работали на общее визуальное впечатление, и уже потом на смысловые аспекты спектакля. Придворным, которые выступали в ролях небесных созданий и танцевали в гармоническом согласии между собой, воспроизводя общую упорядоченность бытия, или одетому Солнцем абсолютному монарху требовались костюмы, главным ожиданием от которых была особая визуальная яркость: не сложное сочетание драматически значимых смыслов, а блеск и слава в чистом и беспримесном виде.

Вящая необходимость выражать славу князя в блистательном наряде, должным образом подкрепляя высокий статус богатством платья, в эпоху Возрождения рассматривалась как моральный и политический принцип, а в Средние века — как принцип религиозный. В склонности отдельных королей и королев к аскетическому стилю в одежде современники усматривали скорее не знак величия, а эксцентричность. «Элегантная простота», представление о том, что непритязательный костюм сиятельных особ являет собой знак серьезного склада ума и изысканного эстетического чувства, появилась только в эпоху романтического неоклассицизма. А до той поры статус порядочного человека было принято честно и благородно отражать во внешних знаках величия. Они должны были представлять наглядное напоминание о значимости и величии как самого князя, так и той страны, которую он представляет. Князья охотно демонстрировали себя широкой публике, надев подобающее случаю снаряжение; и эта форма визуальной пропаганды была понятна всем вокруг. Аристотелево оправдание «великолепия» и привычка состоятельных людей свободно и со вкусом тратить большие суммы позволяли европейским властителям более поздних, ренессансных, гуманистически и классически ориентированных времен чувствовать себя совершенно естественно, когда они расходовали колоссальные средства на устройство придворных празднеств, рассматривая это как деятельность, неотделимую от их высокого статуса и их роскошных одеяний.

Таким образом, привычка одеваться пышно и дорого, особенно в расчете на широкую публику, была в эпоху Возрождения санкционирована примером сильных мира сего, для которых она составляла одну из подобающих князю

добродетелей — в том же смысле, в котором средневековая церковь заботилась о величии и великолепии своих зданий и религиозных процессий. Театральным художникам потребовалось несколько поколений для того, чтобы реформировать эту долгую и могучую европейскую традицию, привычку к великолепному костюму, который человек надевает специально, чтобы предстать в нем перед другими людьми, — хотя к тому времени несколько европейских монархов уже лишились трона, а мода провозгласила в одежде требование простоты. Актеры, певцы и танцоры, которые были профессионалами и плебейми и уж во всяком случае придворными не являлись, по-прежнему имели возможность взывать на сцене к устойчивой традиции показной роскоши, особенно когда играли высокопоставленных персонажей. Но сделать это не всегда было легко.

Профессиональных исполнителей нанимали для того, чтобы они показывали свое искусство при дворе, и там они щеголяли в нарядах от Джонса или от Берена, дабы быть в гармонии с придворной публикой и с великолепными декорациями; однако «в городе», выходя на сцену театров, в которых за вход брали плату, они вынуждены были носить то, что в состоянии была им предоставить театральная гардеробная. Звезды имели возможность выбирать себе костюм по вкусу и улучшать его так, как им заблагорассудится, — в постоянном бюджете большинства независимых, коммерчески ориентированных театров расходы на художника, по крайней мере художника по костюмам, не предусматривались. Это правило, конечно же, не распространялось на театры, находившиеся под покровительством короля, вроде парижской Оперы, где в качестве художников по костюмам нанимали Берена, Клода Жило и других знаменитых декораторов. До нас дошли свидетельства, что в XVIII веке некоторые не слишком щепетильные солисты прихватывали с собой на гастроли по провинциальным городам, доходы от которых шли лично к ним в карман, роскошные костюмы из гардероба Оперы, находившейся на государственном содержании. Судя по всему, контролировать ведущих исполнителей в таких деликатных вопросах было довольно сложно.

Конечно же, в Англии, помимо шикарных спектаклей, которые ставились при дворе Стюартов, существовала долгая и вполне успешная традиция публичного театра, независимого от королевского патронажа. Костюмы эти первопроходцы коммерческого театрального дела, как правило, не заказывали специально, а доставали, шили сами, покупали по случаю или получали в подарок от покровителей; и к концу XVI века, когда публичные театры уже успели крепко встать на ноги, единство визуального впечатления от увиденного на сцене интересовало исключительно посетителей придворных театров. Англичане специализировались на хорошей актерской игре, прочие же зрелищные составляющие спектакля, совсем как опера в чуть более поздние времена, почитались итальянскими выдумками. Опера в качестве серьезного вида ис-

куства по-прежнему находилась в зачаточном периоде развития и обитала по преимуществу в Италии, а разного рода визуальные эффекты, разработанные итальянцами специально для театральной сцены, такие как арка просцениума или декорация, создающая иллюзию пространственной перспективы, в Англии использовались, как то установил Стивен Орджел, исключительно для частного развлечения Якова I. В публичных театрах устраивались постоянные площадки с простейшими архитектурными атрибутами сцены, такими, например, как задник; частичные попытки создать у зрителя иллюзию перспективы или выстроить обозначающие место действия декорации предпринимались разве что время от времени. Выдвинутая в зал авансцена позволяла организовывать действие не только и не столько в просцениуме, сколько в непосредственной близости от зрителя. Костюмы имели характер индивидуальный и драматический — в соответствии с ролью.

И тем не менее даже на таких площадках постановка трагедии или исторической драмы требовала подходящей одежды для королей и королев в серьезных и возвышенных сценах. На протяжении двух сотен лет (если не учитывать время, когда при Кромвеле театры были закрыты) богатые и величественные сценические костюмы для персонажей благородного происхождения, независимо от страны и эпохи сценического действия, составлялись по преимуществу из поношенных современных аристократических одежд. Тонкой работы дублет и плащ, в которых появлялся на сцене герцог Бекингем из «Ричарда III», вполне могли за несколько месяцев или лет до этого красоваться на плечах настоящего герцога, и шитая золотом шелковая парча была вполне аутентичной. Разумеется, аудитория имела возможность любоваться ими с близкого расстояния и при дневном освещении.

Для публики, которая по-прежнему была уверена, что золото и драгоценные камни не просто к лицу владельческим особам, но и жизненно для них необходимы, такая аутентичность была одной из существенных составляющих театрального зрелища. Подобный взгляд, конечно же, совершенно невозможен для посетителей современного театра — который остался, пожалуй, единственным местом, где властители при исполнении своих властных обязанностей действительно облачены в шелка с золотом и бриллиантами и где публика совершенно справедливо полагает, что вся эта роскошь есть не более чем бутафория. Когда современный зритель видит на сцене (или на экране), как королева Елизавета I обсуждает государственные дела со своими советниками, он прекрасно отдает себе отчет в том, что жемчуга и золотое шитье не настоящие. Настоящие королевы и советники давно уже не надевают подобных вещей при обсуждении государственных дел: они надевают костюмы от хороших портных. По этой причине в современных постановках королевская роскошь Елизаветы выглядит — к большому сожалению — не исторически оправданной, а чисто театральной.

Но когда елизаветинская публика видела на сцене Клеопатру, облаченную в золотое шитье, она испытывала вполне аутентичные чувства, потому что шитье было настоящим и публика знала, что настоящая королева на настоящем троне тоже носит настоящее золото. Королевское достоинство сценических королей бывает для публики убедительным с точки зрения костюма только тогда, когда оно имеет хоть какое-то отношение к повседневным практикам реальных королей. Поэтому мы можем рассчитывать разве что на сознательное подавление естественного чувства недоверия.

Самые заметные на английской и европейской сцене дамы и господа продолжали носить аристократический секонд-хенд еще в XVIII веке. Иногда владельцы от этой одежды просто избавлялись; ее покупали агенты или сами актеры, а иногда и директор театра — впрочем, платила за нее, как правило, все-таки дирекция. (Драгоценные камни — особая статья. Актрисам их могли одалживать на время поклонницы их таланта — или же дарили поклонники.) В любом случае, существовала устойчивая театральная конвенция: центральные персонажи спектакля должны появляться на сцене в эффектном платье, независимо от амплуа.

Тщеславие, которое всегда оказывало и оказывает мощное воздействие на людей сцены, требовало к тому же, чтобы впечатление, которое ведущие актеры, как мужчины, так и женщины, производили на публику, усиливалось за счет последних модных тенденций в области прически и косметики, независимо от тех драматических обстоятельств, которые разыгрывали актеры на сцене, — то есть даже в том случае, если играть им приходилось бедняков, крестьян, солдат в походе или еще каких-нибудь неудачников. Актеры-мужчины щеголяли в своих модных обносках, всячески аранжируя их не только при помощи перьев, париков и макияжа, но добавляя к ним плащи, шпаги, сапоги и другие восхищающие публику аксессуары. Французская и английская театральная критика высмеивала эти излишества уже в конце XVII века.

Традиционная претенциозность театрального платья звезд большой сцены зачастую входила в противоречие с теми задачами, которые ставил перед собой драматург, — и даже с соответствующими ожиданиями и реакциями публики. Опера и балет в конце концов решили эту проблему в наши дни, а литературная, не-музыкальная драма пошла по своему пути. Трагическая героиня, расхаживающая туда-сюда по сцене, пытаясь справиться с чувствами, тогда как паж безуспешно пытался на протяжении всего спектакля справиться с ее шлейфом, представляла собой комическое зрелище уже в 1711 году, если верить Аддисону. И при всем том она на свой театральный манер была вполне аутентична, будучи прямой преемницей королевы и супруги Якова I, Анны Датской, которая появилась в «Маске королей» (A Masque of Queenes) Бена Джонсона вся в кружевах, серебре и жемчугах, одетая сразу и как весьма

утрированная версия самой себя и как персонаж маски, так что оба эти образа подтверждали друг друга. Однако актрисы, игравшие королев, были в первую очередь актрисами, тогда как настоящие королевы были настоящими королевами, в первую и последнюю очередь. Актрисы были очаровательными созданиями, привлекавшими внимание публики прежде всего к самим себе, а уже во вторую очередь — к своим трагическим героиням. Современных наследниц таких фигур мы можем в изобилии наблюдать в кино, где Эррол Флинн появляется прежде всего в роли самого себя, а уже потом в роли герцога Эссекса; его распущенные волосы и ширина его плеч просто обязаны быть неотразимы как для нас, так и для Бетт Дэвис: в противном случае мы попросту не поверим в то, что она удостоит его второго взгляда даже в XVI веке. В современном кино на исторические темы такое противоречие с истинными театральными и драматическими интенциями, скажем так, не редкость.

Итак, театральное платье, независимо от того, сшили его специально и за большие деньги для великого гения сцены или попросту собрали из того, что нашлось в сундуке, становится атрибутом человека, надевающего его на себя. Художник по костюмам может заставить актера выглядеть необычайно привлекательно, но на актере костюм кажется нам великолепным именно благодаря актеру (а если он вынут из сундука, то только благодаря актеру он таким и становится). С театральной декорацией случай совершенно другой. Те эстетические задачи, на решение которых она нацелена, могут быть никак не связаны с запросами конкретных лиц, с их тщеславием или с их благородством: и автор декораций может оставаться истинным художником. И к работе по оформлению театральной сцены вполне законным образом привлекаются профессиональные живописцы и архитекторы.

На практике дизайн костюма всегда требовал хотя бы некоторого знакомства с портновским искусством, традиционно находившимся в тени других искусств. Несмотря на общее взаимопроникновение разных областей творчества в эпоху Ренессанса, когда от серьезного художника требовалось, чтобы он имел представление не только о том, как строится здание, но и о том, как шьется дублет, искусство портного таилось глубоко под поверхностью основных общественно значимых художественных достижений. Имена портных королевы Елизаветы и Генриха VIII не звучали в историческом дискурсе, в отличие от имен Гольбейна и Николаса Хильярда. Однако достижения их имеют для нашего восприятия истории неменьшую звучность, чем достижения художников, — по крайней мере если говорить об эстетической составляющей этого восприятия. Одежания тогдашних монархов столь же узнаваемы, как и их лица — по большому счету, возможно, что если бы не весьма характерный дизайн одежды, то и лица их различать было бы много труднее. К XVII веку это стало менее очевидным. На портретах знатных господ и дам одежда уступила

пальму первенства неповторимости лица, а выразительная художественная драпировка или *déshabillé* стали восприниматься как надлежащее обрамление благородного и правдоподобного (сходного с оригиналом) выражения лица. Ренессансные нагромождения жемчугов и золотого шитья, судя по всему, плавно перекочевали на портреты состоятельных буржуа.

В Европе XVI века обшивать королей было ремеслом благородным. Дошедшие до нас портреты свидетельствуют, что это требовало огромного опыта и хорошей информированности в мире ученых гуманистических представлений о том, как должен выглядеть светский князь. Чтобы воплотить замысел в реальность, требовался однообразный труд десятков швей; однако дизайнеры модного платья, так же как художники по декорациям и костюмам и те, что писали картины и проектировали здания, чаще всего были людьми очень одаренными и не чуждыми творческого вдохновения. Ренессансная одежда сама по себе была произведением искусства; и свойственное ей как таковой единство визуального звучания объединяло ее как с изобразительным искусством, так и с театром.

Но уже барочное платье разошлось по двум строго разделенным областям — театральное платье и модное платье. Некоторые создатели модной одежды были хорошо известны среди людей богатых и могущественных, но художниками не считались; живописцы и скульпторы драпировали и одевали свои модели в соответствии с изменчивыми требованиями тогдашней художественной моды; а художники по костюмам, где эта профессия уже появилась, разрабатывали самостоятельный декоративный стиль, который способно вместить условное театральное пространство. К середине XVII столетия образ Тесея, к примеру, должен был представлять взору публики в совершенно разных нарядах: в зависимости от того, выходил ли он вместе с артистом на оперную сцену, становился ли частью фрески с классическим сюжетом или частью аллегорического оформления на портрете какого-нибудь герцога. Столетием раньше все эти три фигуры выглядели бы совершенно одинаково — чему мы найдем немало примеров в XV веке.

Специфически театральная традиция в области платья, изобретенная в XVII веке, коренилась в придворной моде и придворных же изобразительных искусствах; но прежде всего целью ее было как можно выгоднее показать конкретную персону; поэтому драматическая значимость платья была, если вообще она была заметна, не столько в экспрессивности, сколько в аллюзивности. Эта традиция завещала позднему театру одну из основных концепций «костюма»: как одежды, которая должна служить не скрытию личности актера под маской роли и не чистому движению драматических смыслов, но выступать специализированной сценической одеждой, сразу распознаваемой в таком качестве еще прежде того, как в сознании наблюдателя успеют промелькнуть кон-

кретные исторические или символические маркеры. Хористы в музыкальной комедии, кордебалет в кабаре и рок-звезды выступают сейчас именно в таких костюмах, как и звезды классической оперы.

Такой костюм идеализирует своего обладателя и в достаточной степени деперсонализирует его даже тогда, когда приукрашивает его самого и его личные особенности. Он творит из своего обладателя образ, готовый объект желания и почтения — в каком бы амплу тот ни подвизался (пение, танец), какую бы роль ни разыгрывал (Дон Жуан, Долли и т.д.). В отличие от былых времен, когда подобного рода одежда радовала глаз абсолютных монархов, она успела приобрести новую функцию — доставлять публике безусловное и безотчетное визуальное наслаждение. Шер в перьях и усыпанной блестками сетке и Мик Джаггер в белой обтягивающей искусственной коже с заклепками просто одеты так, как надлежит одеваться звездам, — в той же степени, в которой Людовик XIV и Карл I одевались так, как надлежит одеваться королям. Джоан Сазерленд, облаченная в километры медноцветной шелковой драпировки и с прической по последней моде — при том что играть она должна древнюю жрицу друидического культа — на самом деле одевает свой голос. Такая одежда обладает настолько чистым обаянием и настолько неотрывна от сцены, что никакие драматические или исторические соображения не могут ее деформировать.

Существовала в Европе, конечно же, и альтернативная конвенция, согласно которой костюм не разрабатывается художником, только чтобы быть выставленным напоказ, а придумывается специально, чтобы передавать некий смысл. Театр жил и в малых профессиональных формах, включая знаменитую комедия дель арте. На улицах больших городов и площадях городов маленьких, в арендованных на время зданиях — а также и при дворе, когда артистов туда приглашали, — то и дело давались самого разного рода представления, костюмы для которых подбирались исходя из совершенно иных эстетических и экономических принципов.

Труппы актеров, игравших серьезные пьесы, труппы фигляров, трюкачей, любой комедиант, который зарабатывал на жизнь уличным шоу-бизнесом, — никто из вышеперечисленных по определению не мог иметь постоянного гардероба, достаточного числа отрезков материи, чтобы шить из нее костюмы, штата портных и, естественно, даже подобия художника по костюмам. Костюмы обслуживали запросы персонажа, а не актера. В этом случае ясность визуального впечатления значит много больше, чем красота, и костюмы могли быть сугубо рудиментарными — до тех пор пока они были в состоянии выявить сущность того или иного персонажа и помочь публике разобраться в том, какие чувства она должна испытывать по отношению к этому персонажу. Для достижения подобных, чисто драматических целей, наиболее существенной частью костюма становилась маска. Изменения, происходившие в действиях и речи

персонажа, лишь аранжировали основное содержание роли, передаваемое маской, неизменной по самой своей сути, и платье играло здесь роль весьма второстепенную. По мере того как разворачивается сюжет, персонаж действует сообразно исходно заданному характеру и актер растворяется в своей роли. Древнегреческий народный фарс и ателлана, фарс римский, разыгрывались персонажами в масках и стандартных костюмах; в XVIII веке эту традицию подхватила комедия дель арте.

Драматический театр всегда был крайне разнообразен: были труппы, специализировавшиеся на глубоких и остроумных пьесах, был театр религиозный, а был — примитивный и вульгарный. Костюмы для бродячих трупп собирали с миру по нитке: их получали в подарок, подшивали и подправляли. Школьные постановки Теренция, судя по всему, игрались в современном платье. В труппах фигляров главным атрибутом актера был шутовской колпак, а все прочее добавлялось по мере надобности по ходу спектакля. Существовал, как то и должно, чистый шоу-бизнес — театр как примитивное развлечение. Для такого театра костюмы шились весьма продуманно, но задача их при этом оставалась все той же, забавлять публику, а не поражать своим величием; и главной особенностью подобного костюма было сочетание какой-нибудь пикантной изюминки с броской динамикой.

Кричащие костюмы танцоров английского «морриса», такие шутовские атрибуты, как кисточки, бубенчики и сшитая из разноцветных полос одежда, впервые появились в XV веке как своеобразная пародия на «серьезные» моды столетней давности. Они производили впечатление, будто их достали из старого сундука, а потому выглядели скорее нелепыми, чем исторически достоверными, — что и нужно для шутов, скоморохов и исполнителей комических танцев. Такие демонстративные наряды, в выборе которых ставка делалась скорее на очевидную нелепость, чем на богатство и красоту, оказались в дальнейшем весьма живучи. Они прошли через времена и трудные, и скудные, и беспокойные.

Костюм непристойный, как в греческой комедии, где спереди у актера болтался огромный фаллос, или в некоторых современных вариантах с откровенно провокативной наготой, потенциально производит на зрителя более сильное впечатление — но всегда находится под угрозой запрета при изменении морального климата; возвышенное великолепие весьма быстро становится вызывающим, несмотря на все визуальное наслаждение, которое способно доставлять, — если политическая ситуация начинает быть революционной или если в обществе заметна нехватка денег. Но костюм смешной, который может быть в меру пошлым, в меру своеобразным и в меру гротескным, как разноцветная одежда шута с колпаком и бубенчиками, вполне приемлем в большинстве предложенных обстоятельств. Дурак тем и знаменит, что умеет ходить по опасной и комичной грани между слишком серьезным и слишком рискован-

ным, — и этот тип костюма строится на тех же основаниях. На том же самом держатся и костюмы хористов в некоторых современных музыкальных комедиях: прекрасным примером здесь может служить «Пиппин»*.

Такой тип сценической одежды, как и костюм для придворной маски, по сути своей не драматичен, но у него есть собственная задача: вместо того чтобы украшать исполнителя, он должен привлекать к себе взгляды яркими цветами и произвольной подвижностью элементов совсем не в такт артисту, забавляя зрителя подспудно и невольно, так что зритель сам даже не знает, над чем он смеется и о чем он думает. Такой костюм играет на сложном смешении чувств человека по отношению к собственному наряду: как совместить желание себя приукрасить и страх показаться нелепым и вычурным? Дурацкий костюм позволяет актеру представить собственное тело как целый спектакль, а зритель получает удовольствие одновременно и от самого действия, и от того, что происходит оно не с ним самим. Больших затрат на то, чтобы добиться этого результата, совсем не требуется.

Выше уже говорилось, что данная разновидность сценической одежды, восходящая к костюмам танцоров «морриса» и разного рода шутовским нарядам Средневековья, по крайней мере отчасти испытывает эдакую веселую ностальгию по смешным модам былых времен. Сейчас эту роль выполняют давно вышедшие из употребления цилиндр и фрак. Когда-то неоспоримо элегантные в повседневной жизни, они достигли комико-романтического апофеоза, когда на сцену в них стал выходить Фред Астер, еще позднее они превратились в типичный костюм комических пьяниц с трехдневной щетиной. Тщательно отделанная, сковывающая движения, претенциозная одежда XIX века, с тугими воротничками, турнюрами и капорами, в сегодняшнем массовом искусстве способствует достижению общего комического эффекта.

Публичная демонстрация старомодной одежды всегда вызывала эффект несколько комический; совсем другое дело — та роль, которую она могла сыграть во вполне серьезных романтических попытках воскресить прошлое. В искусстве XVI века прослеживается именно эта составляющая в рамках возрождения конвенций средневекового рыцарства. Иллюстрации к стилизованным под Античность поэтическим текстам с легендарной сюжетикой, таким как поэмы Тассо и Ариосто, или «Королева фей» и «Роман о Розе», весьма вольно обходились с модными вещами столетней давности ради указания на героические деяния прошлого; впрочем, подобные визуальные отсылки никогда не отличались особой точностью и нужны были исключительно для того, чтобы пробуждать романтические чувства. В том же самом духе живописцы начала XVII столетия, такие как Рембрандт, могли наряжать персонажей в одежду

* Музыкальная комедия Стивена Шварца (1972). (Прим. пер.)



IV.6 Антонис Ван Дейк. «Сэр Джон Саклинг».
Нью-Йорк, коллекция Фрика

столетней давности, также не слишком заботясь об исторической достоверности, — чтобы обозначить историю как таковую, в полном объеме, включая Античность (IV.6). На голландской или фламандской картине, написанной где-нибудь году в 1630-м, солдаты, распинающие Христа, вполне могли быть одеты в чисто Гольбейновские одежды времен Генриха VIII, года этак из 1520-го, просто для того, чтобы зритель понял, что речь идет о временах незапамятных. В эти годы, в самом начале эпохи барокко, в Северной Европе представление о классических визуальных формулах имели гораздо более смутное, чем в Италии, и античное проще всего было изобразить просто как старое.

Впечатление «дней былых» представляет собой некую театральную константу для костюма не-драматического, рассчитанного на развлекательные, романтические и комические спектакли. (В комедии высокой, примером которой могут служить представления по пьесам Менандра в Греции или Плавта в Риме — или по комедиям Мольера, Уайльда и Шоу, — действие, как правило, происходит в современную эпоху, и костюмы используются самой изысканной и коварной породы — современной же.) Комическое представление, построенное на пластике тела и направленное скорее на чистое развлечение публики, со времен Древнего Рима привлекало многообразие гротескных и произвольно движущихся форм вкупе с яркими цветами. Художники высочайшего разряда, моделировавшие театральные костюмы для придворных постановок, зачастую включали такие развлекательные одежды в общий замысел — вероятнее всего, как одежды для танцоров. Соответствующие рисунки остались и от Иниго

Джонса, и от Бурначини, и от Берена — фантастические и немного нелепые, никак не сводимые ни к классической гармонии, ни к чистой воде украшательству. Точно так же простой драматический костюм вовсе не был прерогативой бродячих артистов и вечно сидящего на голодном пайке «серьезного» театра. Как мы уже видели, использовался он и профессиональными актерами, занятыми в Стюартовских антимасках. Целый ряд эскизов таких костюмов, простых и эффектных, дошел до нас от Иниго Джонса; да и придворным дизайнерам случалось разрабатывать того же сорта наряды для оперных персонажей с чисто драматическими амплуа.

Со времен Возрождения сюжетную основу для высокого театрального искусства поставляла прежде всего Античность. Аутентичные римские комедии Плавта и Теренция пережили Средние века: в университетских колледжах их следовало ставить вполне благопристойно, при герцогских дворах — вычурно и пышно. Драматические спектакли на героические античные темы было принято устраивать и в Италии, в качестве одного из элементов торжественных процессий и празднеств. В Нидерландах светские общества, именуемые Палатами риторики, проводили на специально возводимых для этого сценах поэтические и драматические состязания, и темы для них зачастую выбирались классические. Публичные праздники эпохи Возрождения, с турнирами, пантомимой, танцами и буффонадой, включали в себя также и светскую драму на классические сюжеты, которая впоследствии, уже к концу XVI века стала куда утонченнее и превратилась постепенно в весьма изысканную театральную традицию. К ней принадлежали и пьесы, разыгрываемые для широкой публики в каком-нибудь уже успевшем составить себе репутацию лондонском театре, и ранние формы оперы, существовавшие при дворах итальянских герцогов. Классические сюжеты сделались вполне законной основой драматического материала с самого момента основания публичных театров. Так как же одевались актеры эпохи Возрождения, желая показать, что они представляют греков и римлян?

В XV веке в Италии люди, участвовавшие в публичном представлении и изображавшие греческих богов, богинь или героев, носили костюмы, которые скорее напоминали о том, как выглядели греческие одежды, нежели пытались их воспроизвести, — точно такие же, которые носили персонажи на полотнах Боттичелли или Мантеньи. Классическое платье по большей части обозначалось широкими, развевающимися по ветру одеждами из тонкой ткани, которые по крою, как правило, представляли собой вполне современные, с рукавами, сорочки или рубашки. Сверху могла быть надета короткая, обильно украшенная туника либо накинут диагонально или асимметрично плащ; в эту эпоху, буквально помешавшуюся на симметрических покроях одежды, асимметрия воспринималась как очевидная отсылка к Античности. Мускульный панцирь классического доспеха, в сопровождении неперменного боевого

пояса с юбочкой, был заимствован напрямую с античных оригиналов и лишь слегка модифицирован для сцены. Как обычно бывает в театре, современные прически в исторических спектаклях оставались как есть, а костюмам придавалась некая дополнительная толика сексуальности, особенно когда в античное платье наряжали женщин. Современники привыкли видеть женщин в длинных и плотных юбках, так что высокая линия подола, тонкая ткань и изысканная обувь воспринимались как весьма пикантные. Вид двойной юбки — короткой туники, надетой поверх более длинного полупрозрачного платья, — превратился в своего рода стандарт и дополнялся, как правило, высоким усложненным поясом, который в предельных случаях мог даже охватывать снизу грудь и перехватывать плечи.

Полная нагота, судя по всему, нигде в Европе не приветствовалась. Если было необходимо ее изобразить, актер одевался в трико и тонкую кожу — скажем, для таких ролей, как Адам и Ева, Венера или Три Грации; обнаженную грудь изредка встретить было можно, так же как и в живописи. Таким образом, темы, восходящие к классической древности, вместе с аранжирующими их портновскими конвенциями, успели стать в театре общим местом, одновременно с сюжетами из Священного Писания и из житийной литературы.

Те же самые темы разрабатывались и на севере Европы, однако немецкий и фламандский театральные костюмы эпохи Возрождения даже и не пытались приблизиться к подлинным античным одеждам. Вместо этого древних греков изображали в одежде византийской — то есть, собственно, в *современной* греческой одежде — или же на восточный манер, в халатах и тюрбанах. Вместо античных панцирей древнегреческие герои вполне могли быть облачены в средневековые доспехи. С XV века и вплоть до конца XVI века фламандские риторические общества собирались в разных городах и устраивали публичные состязания, выбирая сюжеты христианские, но с античными обертонами. Сообщества эти больше всего были похожи на гильдии, но сама их деятельность давала городам лишний повод к соперничеству: так что спектакли, довольно дорогостоящие, в том числе и по цене роскошных костюмов, оплачивались родными городами каждого такого общества.

Таким образом, лицемерие богатых костюмов, специально созданных, чтобы иллюстрировать поставленные на сцене религиозные и классические сюжеты, а не только для пущего придворного великолепия, были в ренессансной Европе вполне публичной визуальной привилегией. За богатые костюмы участников театрализованных представлений платили не только князья, но и городские власти из общественных фондов. Коммерческий интерес, который диктовал бы политику экономии непроизводительных расходов, еще не вышел на историческую авансцену — и деньги охотно тратились даже на чисто показательные вещи, не имевшие строгой привязки ни к празднествам, ни к ритуалам, —

ведь истинного величия благородных сценических персонажей невозможно было передать через посредство старых барских обносков. Так что в эпоху Возрождения если уж и брались шить костюмы специально для того или иного представления, не важно, церковного или мирского, то задумывали их с размахом и не считаясь с предстоящими тратами — будь то траты средств личных или общественных. Драматическая простота никаким обаянием не обладала совершенно: чем шикарнее зрелище, тем лучше.

Как тогда выглядели декорации? В открытых театрах XVI века действие могло разворачиваться на фоне достаточно внушительного постоянного фасада, как происходило на шекспировской сцене или риторических сценах Голландии. Но декорации эти могли участвовать в действии и отдельными частями — скажем, когда персонажи появлялись на отдельной площадке в глубине сценического пространства или говорили с балкона. Основное действие разыгрывалось перед декорацией, как было принято со времен Античности. Только в кукольных спектаклях и в *tableaux vivants* оно целиком происходило внутри рамок, причем достаточно компактных. В конце концов, барочная сценография довела до логического завершения старый театральный импульс к созданию живой и значимой картины, на сей раз употребив его в целях истинно драматических. Действие, как самая суть драмы, прежде было свободно от ярких сценических эффектов, рассчитанных на создание иллюзии, да и отсутствие тщательно продуманных костюмов не слишком ему мешало. Театральное действие, которое отнюдь не требует «действия» в аристотелевском смысле слова, по самой сути имеет визуальный характер: наше сознание воспринимает общее впечатление от действия как некий единый образ происходящего на сцене, уже поэтому наполненный несомненным драматизмом. Особого рода одежда и сценическое оформление очевидным образом являются для этого необходимыми предпосылками, и очень может быть, что еще до появления статических произведений репрезентативного искусства примитивная ритуальная магия зависела как от того, так и от другого. В этом смысле театр действует примерно тем же способом, что и изобразительное искусство, и, судя по всему, в эпоху Возрождения визуальное воображение европейцев в полной мере пользовалось этой способностью фигуративного искусства и театра с живыми исполнителями накладываться друг на друга и действовать кумулятивно, обостряя восприятие реальности.

С другой стороны, статичная декорация, которая разрабатывалась архитекторами и строилась на эффекте перспективы, служила прекрасным фоном для настоящего драматического действия и вскоре вошла в привычку. Порой складывается впечатление, что таких ранних, живших в XV и XVI веках, художников сцены, как Перуцци и Серлио, не интересовали ни собственно драматический сюжет пьесы, ни прочие визуальные аспекты представления

как такового, такие, например, как костюмы актеров. Разработка сценографии — и прежде всего задника — являла собой вид деятельности, совершенно независимый от всех прочих составляющих спектакля.

Темы сводились к описанным Витрувием, а стилистика прежде всего была направлена на реализацию всех принципов перспективы. Пьесу вполне можно было поставить потом уже в готовых декорациях; и придворный архитектор, сделав свое дело, удалялся на время репетиций к своей чертежной доске, утратив к дальнейшему всякий интерес. Собственно, и речь-то шла не столько о сценографии для конкретной драмы, сколько об очередном шаге техники передачи архитектурного образа — а может быть, и о возникновении чистой пейзажной живописи — для всего этого сцена была всего лишь предлогом*. С другой стороны, сценография *tableaux vivants* и планы оформления празднеств включали костюмированные фигуры, стоящие в заранее определенных позах; такие композиции носили чисто театральный характер, выступая как трехмерные версии драматически насыщенной ренессансной живописи и средневекового изобразительного искусства.

Таким образом, к концу XVI столетия более или менее амбициозные драматические постановки в Италии, как правило, разыгрывались на фоне задника, построенного по законам перспективы. Но сам театр требовал ярких и создающих иллюзию присутствия у зрителя сценических перемен по ходу спектакля, которые включали бы в себя и костюмированные человеческие фигуры, а не только служили им фоном. Разработчиков подобных декораций, таких как Буонталенти, заботило прежде всего общее впечатление от увиденного зрителем на сцене, важной составляющей чего с необходимостью становились и костюмы. В 1589 году придворные увеселения, поставленные во Флоренции, четко обозначили границу между этими двумя типами сценического представления. К этому времени оба они уже вполне оформились и развивались самостоятельно, при том что зачастую совмещались в рамках одного спектакля, когда между актами драматической комедии вставлялись чисто театральные интерлюдии — *intermezzi*.

Эти *intermezzi* были переработанными Высоким Возрождением версиями более ранних уличных *tableaux vivants*, в которых драма совершенно намеренно передавалась через зрительный образ. В XV веке этот образ был статичным и его объяснял специальный рассказчик; к XVI веку ситуация изменилась, образ начал толковать себя сам, сначала через движение, а после через пение.

* Модные ренессансные архитекторы, которые находили применение своим талантам исключительно в создании подобного рода декораций, создали прецедент для сложившейся впоследствии традиции неприятия дизайнера костюмов в качестве серьезной художественной задачи.



IV.7. Бернардо Буонталенти. Эскизы костюмов для Intermezzi

В *intermezzi* Буонталенти облачившиеся на «классический» манер фигуры и меняющиеся схождения облаков, огней, звезд, скал и морских поверхностей представляли публике удивительное и великолепное драматическое зрелище, с музыкальным и вокальным аккомпанементом и в сопровождении поэтического (не драматического) диалога. Все эти элементы накладывались на относительно незамысловатый задник с архитектурным и ландшафтным пейзажем, на фоне которого разыгрывалась сама комедия. Во что были одеты комические актеры, нам неизвестно, но выполненные Буонталенти эскизы костюмов для исполнителей *intermezzi* до нас дошли во всем своем художественном великолепии, и они показывают немалое сходство с современными маньеристскими картинами и гравюрами (IV.7). Такого рода *intermezzi* производили на публику глубокое впечатление, намного более сильное, чем те разыгрываемые на фоне неподвижной декорации запутанные пятиактные комедии и трагедии, вставками в которые они являлись. В этих итальянских *intermezzi* берут начало практически все визуальные аспекты оперы, которая будет доминировать в европейском театральном воображении следующего столетия.

Общая стройность производимого визуального впечатления и гармония между декорацией и костюмом являлись, таким образом, феноменом чисто ренессансным, возможным благодаря уже устоявшемуся к этому времени представлению, что гармонически устроенный образ только и может выразить гармонически согласованный комплекс идей. Литературная драма была совершенно особой сферой работы. Актерская составляющая пьес и либретто никак не была связана с созданием значимых визуальных образов. Единственная попытка на практике свести воедино все эти элементы была предпринята рядом

гуманистов конца XVI века, которые пытались создать театр, основанный на принципах греческой драмы. Сам этот замысел предполагал воссоздание греческой музыки и греческих сценических эффектов; но в конечном итоге маленькой группе энтузиастических флорентийских интеллектуалов удалось создать не аутентичную реплику греческого оригинала и не новый драматический театр, а раннюю версию оперы.

О греческой сценографии полностью никогда не забывали: Кернодл проследил сценические конвенции, определявшие разного рода представления от Античности и до конца эпохи Возрождения, и приведенные им иллюстрации свидетельствуют о том, что в сценографии прослеживается преемственность гораздо большая, нежели в costume. Costume обычно представляет собой достаточно произвольную смесь из современного и старомодного или фантазийно-забавного платья. Судя по всему, попытки увековечить визуальные традиции классического costume, связанного с высоким драматическим театром, не предпринимались никогда. Некоторые принципы античной сценической одежды продолжали сохраняться в стилизованной европейской комедии — но речь никогда не шла о полноценных визуальных формулах, как то было в случае со сценографией.

В греческой древности персонажи трагической и комической драмы носили costume и маски, строго соответствовавшие конкретным амплу, — легко различимые и изрядно стилизованные — так же как через много веков в комедии дель арте. Одежда скрывала не только индивидуальные особенности мужчин-актеров, но даже их пол. Когда в конце XVI века в комедии дель арте к традиционной группе стилизованных и одетых в маски мужских персонажей добавились персонажи женские, они носили на сцене обычную современную одежду и не надевали масок; сам этот сценический облик живо напомнил тех женщин, которые появились в греческой новой комедии и в более поздней комедии римской. Таким образом, конвенция, связанная с использованием в комедийной драме современной одежды, восходит к поздней Античности, когда такого рода costume впервые начали комбинировать с традиционным costume, основанным на маске. Но более ранние греческие комедии разыгрывались мужчинами в масках и в специальных, подбитых изнутри, гротескно стилизованных сценических нарядах, чем-то напоминающих современные боди, поверх которых надевались все прочие, подобающие данному персонажу элементы costume. Про этот тип costume никак нельзя сказать, что он создавался или даже придумывался самими артистами, несмотря на стилизацию и требование опознавать персонажа с первого взгляда. Актерское платье в Греции восходит к древнейшим культам; поэтому нужно говорить скорее о кодификации, чем об индивидуальном дизайне.

В Англии начиная с 1605 года играли маску: такой спектакль держался на исключительно визуальных эффектах, с добавлением отдельных драматиче-

ских компонентов в антимаске; поэтический текст был встроен не только и не столько в сюжет, сколько в зрелище. Следующим шагом была уже настоящая опера; музыка, которая превратилась в объединяющее действие, могла поддерживать не только поэзию и зрелищную часть, но еще и драматический сюжет. Возвышенная условность происходящего, оттого, что основным двигателем драмы стала музыка, до сих пор оправдывает любую фантастику сценографии и костюма.

До эпохи оперы любая концепция тотального визуального дизайна для сцены могла обслуживать только придворные постановки. Визуальная гармония декораций и костюмов оставалась привилегией королевской сцены, а в любых разновидностях спектаклей публичных, даже самых дорогостоящих, единство визуального замысла отсутствовало. Само представление о единстве замысла было слишком рафинированным, доступным только классически образованным умам; при этом связь визуального порядка и теоретической стройности мысли, продуманного образа и осмысленной идеи, была важнейшим элементом ренессансного интеллектуализма. Выражение этой связи на сцене поэтому оставалось уделом просвещенных властителей, которые только и могли взять на себя все расходы по воплощению единого замысла. К концу XVI века театр, визуально представлявший единство замысла, утратил всякую живую связь с публичным искусством, с общественной жизнью и общественным чувством истории ради собственных частных конвенций. Такие конвенции поддерживались новым королевским или княжеским театром, подпитывались частными денежными субсидиями и представляли собой зримое самопознание этих прижизненных памятников театру. Широкая публика, представься ей даже возможность увидеть эти спектакли, попросту не поняла бы смысла ключевых тамошних аллегорий.

Утонченная визуальная красота театра, будь то театр публичный и праздничный или приватный и ориентированный на восхваление властителя, ассоциировалась с театральностью не-литературной. И работала она не путем примитивного выставления напоказ, а через тонкие и многозначительные визуальные аранжировки, вне зависимости от того, был глаз конкретного зрителя готов к их восприятию или нет. Литературная драма, которая процветала в университетах и Палатах риторики — или в профессиональных публичных постановках, — не прибегала к услугам наделенных богатым творческим воображением специалистов по визуальным эффектам, даже если деньги для этого были. Изобразительное искусство и драма, с точки зрения современников, вполне обходились друг без друга; тогда как изобразительное искусство и театр были неразрывно связаны.

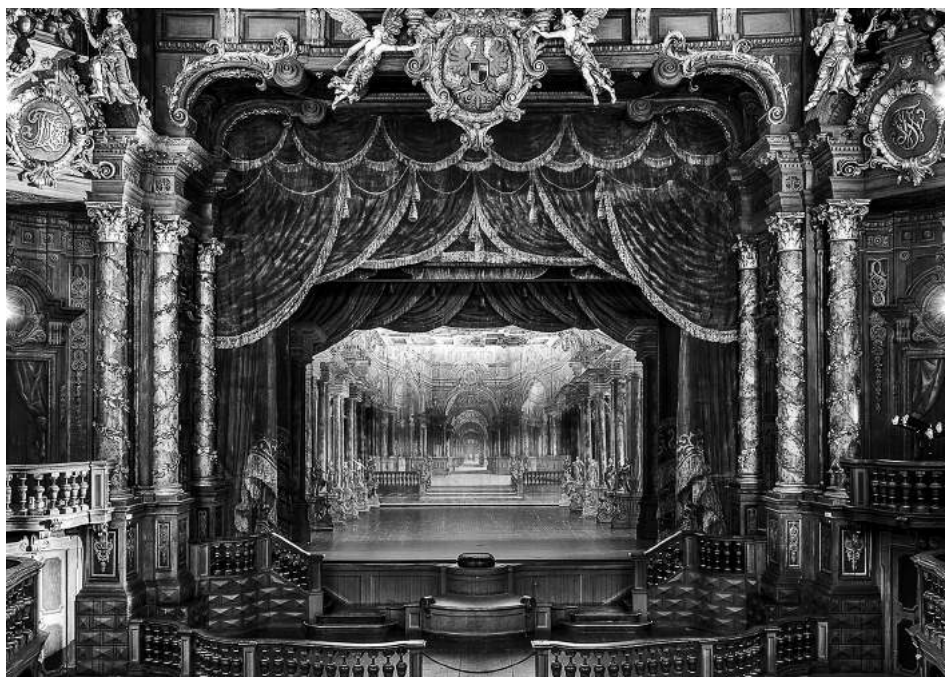
В статических визуальных искусствах рассчитанная на создание единого эффекта драматическая простота уже успела вполне устояться. Великая драма

потолка Сикстинской капеллы, с ее ясными и строгими декорациями и костюмами, была закончена в 1512 году; однако современная литературная драма никаких визуальных импульсов, хотя бы отдаленно напоминающих по силе сей шедевр, не получала. Единые по замыслу сценография и костюмы разрабатывались из чисто эмблематических посылок и предназначались для таких же эмблематических пьес. Реальная драма рядилась в обноски — по возможности в богатые. Даже Леоне де Сомми*, распорядитель театра при герцоге Мантуи, опубликовавший в 1565 году трактат о сценическом искусстве, предлагал не перекраивать подаренные театру богатые одежды, а только искусным образом их драпировать.

Кроме того, де Сомми предлагал копировать античные модели при работе над пасторальными пьесами, что означало создание совершенно новых костюмов по образцам, взятым с известных картин; и в самом деле, когда читаешь, как он представлял себе идеальный пасторальный костюм, создается впечатление, что перед нами описание одежд на вакхических полотнах Тициана. Итак, директор театра, так же как и обычный актер, пользуется «классической» конвенцией костюма, адаптированной к современному вкусу. Де Сомми рекомендует накрахмаливать дамские платья так, чтобы они, будучи дважды перехвачены перевязью, вздувались на бедрах актрис — силуэт не так чтобы совсем античный, — а еще платья должны быть короткими, чтобы видны были щиколотки. Мужчинам следует надевать звериные шкуры, перебросив их через плечо. Все это было списано не с античности, а с итальянских художественных и сценических конвенций «античности».

Однако пасторали с их специфическими квазиантичными костюмами ставились для мантуанского придворного круга не так часто. Что касается более привычных трагедии и комедии, в писаниях де Сомми какие бы то ни было конкретные рекомендации по дизайну костюмов примечательно отсутствуют. Его костюмы предназначены не для аллегорического зрелища, а для драмы; и прежде всего его волнует требование четко отличать один персонаж от другого. Единственный общий визуальный принцип, которого он придерживается, состоит в том, что все должно быть по возможности богато и пышно, иначе при дворе быть не может, даже если ставится самая незамысловатая драма. Слуги на сцене совершенно определенно должны быть облачены в золотое шитье, а на их сценических хозяевах, разумеется, должна быть уже гора золотого шитья. Костюмы для трагедий следует избирать старомодные, а для комедий, если

* Леоне де Сомми Порталеоне (1525 — ок. 1590), Иехуда бен Ицхак Соми Миша'ар Арье, придворный драматург, режиссер и директор театра герцогов Мантуанских из династии Гонзага. Автор трактата «Четыре диалога о сценической репрезентации». (Прим. пер.)



IV.8. Интерьер Байрейтского оперного театра в XVIII веке

IV.9. Пьетро Доменико Оливьеро. Королевский театр. Турин, Городской музей



только они не ставятся в современных костюмах, платье достаточно туманно рекомендуется брать несколько причудливое и иностранное. Цвет следует употреблять исключительно для того, чтобы персонаж выделялся на сцене, но не для каких-либо драматических эффектов. Представления о единой визуальной стилистике, очевидного в тогдашних архитектуре, моде и живописи, для драматической сцены попросту не существовало. Единый визуальный стиль костюма оставался прерогативой *intermezzi*, балетов и аллегорических картин, которые по-прежнему пунктиром размечали торжественные королевские выходы и церемониальные процессии.

По мере того как придворный театр делался явлением все более частным, профессиональный театр по всей Европе превращался в значимую и престижную институцию. Середина XVII века отмечена созданием масштабных и богато украшенных постоянных театров, зрительный зал в которых уже был опоясан ярусами лож, способных вместить значительное количество зрителей, легко расстающихся с деньгами ради восхитительного зрелища. Придворные театры продолжали строить так же, как и в XVI веке, в расчете на горстку привилегированных зрителей; но для барочного архитектурного и дизайнерского воображения крупные здания явно выглядели куда более привлекательными. Сценографические фантазии членов семейства Бибьена кажутся построенными по законам перспективы расширениями собственно театральных интерьеров, которые, кстати, тоже зачастую бывали спроектированы членами семейства Бибьена. Просцениум стал моментом равновесия между реальным и сценическим пространством и в этом качестве работает и в наши дни (IV.8).

Сцена в большинстве европейских драматических и оперных театров постепенно стала обширным замкнутым пространством, которое включает происходящее за аркой действие в поле архитектурной и создающей иллюзорный образ реальности фантазии, построенной одновременно на законах перспективы и на законах реалистической передачи образа. На ранних театральных площадках действие происходило на фоне сценических эффектов — вне зависимости от того, носили они характер символический, как в Северной Европе, или создавали иллюзию реальности, как в Италии. Стилистика, конечно же, зависела от конкретной постановки: более ранняя, средневековая сценография тяготела к фрагментарности и состояла, как правило, из простых переносных конструкций, обозначающих место действия (ад, трон, гора), которые могли использоваться и в процессиях, и, возможно, в составе достаточно сложных декоративных композиций, создаваемых для *tableaux vivants*, которые могли поворачиваться и являть публике чудеса, или отдельных «домов», на которые принято было разбивать сцену, когда исполнялись религиозные пьесы. В любом случае, все эти ранние элементы декораций были меньше натуральной величины — что очевидно при сопоставлении их с действующими на сцене фигурами.

Барочная сцена выстроила вокруг себя обширное обрамляющее пространство, создав для визуально воспринимаемого действия особую среду, — все происходило внутри большого здания, которое вмещало в себя в том числе и многочисленную, постоянно увеличивающуюся аудиторию. Такое объемное и помпезное пространство делилось на две части: половину составляла сцена, половину — зрительный зал (IV.9). Последний, впрочем, никоим образом не представлял собой вялой и индифферентной массы людей, которая пришла посмотреть на блистательное шоу: обе части вполне уравнивали друг друга. Обе в равной мере были хорошо освещены, богато украшены и заполнены хорошо одетыми людьми. Освещение сцены к этому времени превратилось в сложную и продуманную, хотя и небезопасную в эксплуатации систему, состоявшую из многочисленных модулей со спрятанными свечами и рефлекторами; но во время представлений система эта соперничала с тысячами свечей в канделябрах и люстрах, которые освещали все это роскошное здание. Театральные эффекты в ложах по значимости своей ничуть не уступали тем, что демонстрировались на сцене. Подковообразная система ярусов, которая в оперных театрах стала общепринятой, давала публике возможность лицезреть самое себя в обрамлении не менее элегантно, чем актеров, и столь же шикарно одетыми. Декор просцениума воспроизводился как в сценической декорации, так и в убранстве зала.

Это равновесие было наследием ренессансного единства театра и жизни. Однако оперный театр к этому времени уже успел стать коммерческим предприятием, а посему поощрял артистические амбиции. Выверенное равновесие существовало исключительно на уровне визуального впечатления; певцы делали очень серьезную и высокооплачиваемую работу, требовавшую полной самоотдачи; и служили они теперь не королю, а композитору. Аудиторию, которая состояла уже не из знатных любителей, разворачивающаяся на сцене драма напрямую увлекать перестала. Если эти люди чем-то и были увлечены, так это разговорами друг с другом.

В середине XVIII столетия театральное платье со всеми его придворными коннотациями пало жертвой новых представлений об исторической достоверности, драматическом правдоподобии и естественной красоте — или, наоборот, получило от них дополнительный импульс к развитию. Тщательно выстроенные костюмы сценических королей и королев, древних и современных, практически неотличимые от костюмов пастухов и пастушек или турок и китайцев, втянулись в поток непрерывной трансформации. То, что — в самом общем виде — выглядело должным образом, стало — в самом общем виде — выглядеть совершенно нелепо, в особенности в тех случаях, когда игралась трагедия на классические сюжеты.

В те времена, когда коммерческий драматический театр с его совершенно эклектичным, хотя порой и довольно богатым гардеробом, действовал

в противовес придворному театру, рассчитанному на саморепрезентацию царственных особ, с его формализованным набором чисто декоративных костюмов, о какой бы то ни было исторической точности или выразительной простоте применительно к сценической одежде и речи быть не могло. От театрального костюма, вне зависимости от того, был он предназначен для серьезной драмы, античной трагедии или оперы, прежде всего требовалась броская, искусственная красота и способность обозначать историческую дистанцию за счет либо фантастических, либо эмблематических черт. Реальной истории, вместе с благородной простотой и естественной красотой, предстояло дожидаться подходящего культурного момента. И когда такой момент настал, все эти понятия оказались на удивление удобными для того, чтобы с их помощью осуществить визуальную реформу тех самых глубоко укоренившихся классических тем и сюжетов, которые были известны с незапамятных времен и которые на протяжении многих поколений принято было разыгрывать в роскошных высоких плюмажах и накрахмаленной парче.

Первые раскопки в Помпеях и Геркулануме начались в 1738 году и продолжались затем из года в год. Вскоре после 1750 года начали во множестве выходить альбомы с гравюрами, сделанными с открытых там памятников — а также и с других предметов античного изобразительного искусства. В следующем десятилетии немецкий эстетик Винкельман опубликовал свою весьма влиятельную впоследствии историю античного искусства, где объяснял, почему оно является абсолютной и недостижимой вершиной художественного творчества, и призывал подражать всем его сторонам. Уже успевшему переориентироваться на новые тенденции взгляду европейцев благородная драпированная нагота богов и героев открылась в совершенно новом свете. И естественно, от взгляда этого не укрылась зияющая пропасть, что разделяла ту одежду, которую действительно носили в Античности, и ту, которую надевали театральные исполнители, выходя на сцену, чтобы представлять древних греков и римлян. Реформа стала неизбежной.

Импульс, побуждающий возродить истинный облик греческой и римской Античности, судя по всему, одновременно вспыхнул в эстетическом сознании почитателей визуальных искусств континентальной Европы и Англии, и привел и в Европе, и в Англии к одним и тем же результатам. Самой очевидной областью влияния этого неоклассического импульса стала, конечно, скульптура; но и архитектура оказалась прекрасным полем, позволявшим поиграть наново наращенной классической мускулатурой. У художников, специализирующихся на архитектурных фантазиях и сценографии, умение легко и изящно манипулировать классическими элементами, конечно же, давно успело войти в привычку; барочный вкус в основных своих архитектурных темах представлял собой утонченную модификацию ориентированных на Античность ренессансных вкусов.

И его вполне можно было модифицировать еще раз, приспособив ко вкусам неоклассическим, используя тот же самый материал в радикально облегченных и упрощенных формах. Классическая аутентичность самих по себе структурных и декоративных мотивов никогда не исчезала полностью — от оригиналов отходили прежде всего за счет их перегруппировки, рекомбинации и игры с масштабами и пропорциями. Но используемая в повседневной бытовой и сценической практике (в отличие от практики художественной) одежда успела со времен исходного, ренессансного возрождения интереса к Античности измениться в самых своих основаниях. Театральное платье развивалось как целый особый мир, и поэтому его реформа оказалась более радикальным событием, чем происходившие тогда же изменения в театральной сценографии.

Эффектные находки античных ценителей красивой одежды — по большому счету, просто вариации на тему обычной драпировки — сделались теперь предметом оживленного интереса и материалом визуальных игр в живописи, модном женском платье, скульптуре и литературных описаниях. В конце XVIII века классическое одеяние уже знаменовало одновременно великое множество добродетелей, включая призыв к равенству во Франции, чистоту чувств в Германии и серьезность государственной мысли в Англии. Обернув фигуру несколькими метрами ткани, можно было создать живописную аранжировку таких идей, как мудрость, героизм или святость, и с каждым годом эти смыслы все сильнее кричали о себе. Но на сцене классическое платье получало дополнительный смысл, нигде более невозможный: драпировка на сцене означала простоту и правду.

В предшествующие столетия тематический репертуар трагедии, балета и оперы пополнялся в основном базовыми классическими мифами и героическими легендами, из которых извлекалось бесконечное множество побочных сюжетов, ставящих в центр второстепенных персонажей великих историй о богах и людях древности. Такой запас классического сюжетного материала, копившийся с раннего Возрождения, всегда был к услугам работающих в рамках общепринятых конвенций драматургов и либреттистов, у которых была возможность либо симитировать уже имеющиеся образцы, либо предложить новую вариацию на старую тему. Литературная конвенция театра воспринималась как совершенно естественная, так же как само собой разумевшимся считались не менее конвенциональные костюмы. Но в XVIII веке вдруг выяснилось, что у классического литературного материала есть вполне аутентичные визуальные соответствия в историческом материале. Требование сочетать обе правды во имя красоты сделалось одним из критериев театрального профессионализма.

Эта идея самым очевидным образом противоречила театральному правдоподобию («правде и красоте») сценического костюма, издавна имевшему много сторонников: в одежде ценилась демонстрация визуальных эффектов,

а не историческая достоверность. Неоклассические идеалы потребовали учредить принцип исторической достоверности театрального костюма, как вполне логичное следствие более общего принципа красоты пропорций и благородного изящества, ассоциировавшихся с античным искусством. Впервые была вызвана к жизни и концепция жизненной правды, в форме драматического правдоподобия: сценические греки и римляне, которых прежде сразу узнавали по широким юбкам, кудрям и плюмажам, стали выглядеть не просто смешно, они стали выглядеть фальшиво, ибо диссонировали с заново открытыми представлениями об эстетической подлинности, с правдой жизни, с исторической достоверностью и т.д. В новой точке истины и предстояло сойтись воедино театральному и драматическому костюму.

В Европе дизайн костюмов, предназначенных специально для драмы, судя по всему, берет начало в русле романтически-неоклассического движения конца XVIII столетия, в непосредственной связи с новоизобретенной «сентиментальной наукой» под названием археология и с существенными сдвигами в области театральной и изобразительной семантики. И дело было не только в том, что мода на барочную претенциозность и рокайльную усложненность начала сходить на нет и уже стала предметом насмешек в литературном мире: в мире изобразительных искусств появилась новая мода, мода на буржуазную нравоучительность, которая повлияла на самые разные формы творчества. Романы Ричардсона пользовались сногшибательной популярностью — как и иллюстрации к ним. Гравюры Хогарта представляли собой в чистом виде проповеди, визуализированные средствами графики. Несколько позже во Франции Грез начал писать совершенно театральные на вид буржуазные или деревенские сцены, сплошь проникнутые духом морализаторства.

Классические темы, которые всегда были под рукой, начали интерпретировать с моральной точки зрения; а классический стиль, такой простой и ясный, стал восприниматься как законное средство иллюстрации античных доблестей. Незатейливые линии и чистые цвета одежды с недавно раскопанных помпейских фресок выглядели воплощением здоровой простоты. (То обстоятельство, что на фресках вполне могли быть изображены сцены языческих таинств, эротических оргий или самой элементарной жестокости, судя по всему, ровным счетом ничего не значило.) Все считали, что актеры, играющие классических героев, должны быть облачены в простые ризы исконной чести и честности, а не расхаживать по сцене в перьях, расшитых шелках и завитых париках, которые так долго радовали сердца развратных, сластолюбивых королей и состоявших у них на службе самодовольных профессиональных лицедеев. Более того, театр отныне обращался к широкой публике, а широкая публика чувствует, что к ней относятся с должным уважением, если исполнитель воздает должное как ее чувству реальности, так и другому ее чувству — благопри-

IV.10. Джеймс Кин в роли Кориолана. Лондон, музей Виктории и Альберта



стойности. Реалистическое кредо сделалось драматической необходимостью: может быть, просто потому, что навязшие на зубах театральные конвенции стали походить на тиранию.

Театральные критики начали обсуждать проблему сценического платья с точки зрения его визуальной достоверности. Примерно до 1760 года основным критерием была истинность психологическая. Еще в 1711 году Аддисон заметил в «Спектейторе», что как бы актер ни разыгрывал на сцене заботу о «своей любовнице, своей стране или своих друзьях, поведение его явственно свидетельствует о том, что думает он прежде прочего о том, как удержать на голове плюмаж из перьев» (IV.10).

Актер и импресарио по имени Тейт Уилкинсон, который в 1790 году опубликовал мемуары о лондонском театре середины века, описывает бурную сцену, которую разыгрывали две примы, за спиной у каждой из которых судорожно метался паж, пытавшийся совладать со шлейфом, понятное дело, оказываясь при этом свидетелем всех страшных тайн, которые дамы поверяли друг другу. Автора беспокоило исключительно отсутствие здравого смысла, и случай этот он привел в качестве совершенно обычного для середины века и совершенно нелепого с точки зрения той эпохи, когда он писал свои мемуары. Он также обращает внимание на то, что театральные гардеробы стали требовать много больших расходов, хотя в прежние времена они были отмечены лучшим вкусом. Нынешние тряпки, хотя и стоят дорого, сплошь тоненькая материя да блестящая; а раньше вещи служили вечно и, хоть и покупались за гроши, были почти целиком покрыты настоящим золотым шитьем. Конечно, сейчас эти старые вещи могли бы показаться допотопными и нелепыми; но попадали

они в театр с плеча самой настоящей аристократии, их можно было использовать снова и снова, и они при этом не снашивались; а если наставали трудные времена, настоящее золото всегда можно было с них снять и продать за приличную сумму.

Пристрастие конца XVIII века к легким и простым вещам, отразившееся таким образом на судьбе театрального секонд-хенда, вытеснило яркие и тяжелые одежды предыдущих десятилетий; одежда как на сцене, так и на улицах явно становилась все более утонченной и менее претенциозной с точки зрения формы, отделки и количества потраченной материи. Прямые отсылки к Античности, вроде тех, что несколько позже заявили о себе во французском дамском платье, в новых английских модах не обязательно были столь же очевидными. Но модная простота линий и фактуры представляла собой вполне естественный эстетический поворот после долгих десятилетий кринолинов и парчи, а новый «античный» стиль косвенным образом уже обладал для взгляда изысканной публики некоей степенью притягательности — как и новозобретенные концепции естественности, взлелеянные современной литературой и нашедшие отражение в искусстве. В этом контексте сцена разом была и новатором, и ретроградом. В Англии и Франции реформа костюма носила личный и индивидуализированный характер, и всеобщее значение приобрела уже в XIX веке. И тем не менее визуальное самосознание сцены окрепло уже в XVIII столетии — по мере перемены мод как в искусстве, так и в одежде.

В 1758 году во Франции Дидро не тратит лишних слов на осуждение абсолютной фальшивости и демонстративной театральной вычурности сценического платья. Во-первых, пишет он, платье это являет собой чистое проявление человеческого тщеславия, и зритель прекрасно это понимает; а во-вторых, оно никак не соответствует весьма серьезным, а временами даже и отвратительным трагическим обстоятельствам — убийству, изгнанию, человеческому жертвоприношению, инцесту, предательству. Продолжает Дидро рекомендацией, обращенной к актерам (а не к художникам по костюмам), побуждая их ходить в картинные галереи, дабы понять, как следует одеваться для такого рода возвышенных и ужасных ситуаций. Он замечает, что с подобного рода драматическими эффектами, выраженными через костюм персонажа, художники неизменно справляются лучше театральных портных. Что же касается замечаний относительно декораций, то здесь он вполне предсказуемо рекомендует простоту — необходимость отказываться от любого изобразительного материала, не имеющего отношения к пьесе; впрочем, в данном случае он обращается напрямую к художникам сцены.

Те, кто разрабатывал сценические декорации, уже считались полноценными художниками; костюмы же — если, конечно, их попросту не выкапывали где-нибудь в театральном гардеробе — актерам самим приходилось заказывать

у исполнительных портных, как и повседневную одежду. Таким образом, актеры одевались скорее согласно собственным представлениям о том, как они должны выглядеть на сцене, чем следуя общей визуальной концепции спектакля. Костюм актеры старались подбирать в духе господствующих модных тенденций, чтобы быть привлекательными в глазах зрителя, а портным не приходилось выдумывать ничего особенного, поскольку работа была вполне привычной, и требовалось разве что добавить то там, то здесь несколько декоративных деталей; если бы перед ними всерьез встала необходимость воспроизводить костюмы с живописных полотен, они, пожалуй, просто встали бы в тупик.

До сих пор художники и скульпторы одевали своих героических персонажей на барочно-неоклассический манер, который в принципе невозможно было адаптировать для сцены. Если костюмы, в которые облачены написанные Микеланджело на потолке Сикстинской капеллы фигуры, вполне можно было превратить во вполне реальные трагедийные одеяния, а Тициановы нимфы легко могли переключиться на сцену у де Сомми, то подавляющее большинство героических и мифологических одежд в позднебарочной живописи в принципе невозможно было воплотить в реальности. Джанлоренцо Бернини был завзятым театралом, принимал участие во множестве частных комедийных представлений, и как актер, и как автор, а также разрабатывал декорации для оперы; однако серьезная, практико-ориентированная работа над сценическим костюмом нимало его не интересовала, хотя одежды его скульптурных персонажей живут невероятно напряженной драматической жизнью; да и вообще героические персонажи барочного изобразительного искусства привыкли носить одежду, бросающую вызов всем законам гравитации и правдоподобия.

Одежда разыгрывала собственную живописную драму, но никак не была ориентирована на возможности сценического использования. Собранный клубком или закрученный вокруг тела вихрем одежда, которая удерживается одной-единственной, явно не подходящей для такого напряжения полоской ткани, не может повторить всех этих фокусов, будучи воплощена в реальную ткань; да и актеры не смогут справиться с ней так же, как это умеют делать написанные на холсте святые и ангелы. Классическое платье, непомерно раздутое и искаженное тремя столетиями ритуализированной и конвенционализированной адорации, на сцене оживить было никак нельзя — если только не открыть его для себя заново во всей его изначальной простоте и во всем изначальном изяществе и не составить о нем свежее представление, как некогда сделали люди Возрождения.

Высказанная Дидро в адрес актеров рекомендация чаще смотреть на картины выражает буквально только что заявившее о себе представление, что цельная сценическая картина, включая костюмы, способна выполнить драматическую функцию так же, как это делают картины, — чтобы открыть миру

истину о сути жизни, выраженную в конкретном видении. Но мысль о том, что требуется особого рода художник, который ради достижения этой самой цели будет отвечать за то, как выглядит вся используемая в спектакле одежда, в голову ему не приходит, и он по-прежнему относит все эффекты, производимые на сцене платьем, хорошие и плохие, на счет душевной чувствительности тех людей, которые ее носят. Впрочем, чувство визуального сценического стиля во Франции было достаточно сильным (намного сильнее, чем в Англии), а публичный театр по-прежнему сохранял связь как с культурой придворных развлечений, так и с самыми рафинированными формами изысканной национальной культуры. И тамошняя публика, умная и образованная, от театра как от художественной институции привыкла ожидать многого.

Английская сценическая практика XVIII столетия была сосредоточена скорее на популярности конкретных театральных индивидуальностей, чем на визуальном или литературном самосознании; сами театры чаще бывали вульгарными, нежели утонченными; но в этот период всеобщей эстетической озабоченности у отдельных английских исполнителей личный вкус к сценическому платью начал выказывать признаки того, что чувство исторической уместности им было не чуждо. Однако в Англии это чувство истории (вообще свойственное британцам) выражалось в сценическом костюме вне какой бы то ни было связи с ощущением необходимости красоты, стиля, вкуса или драматического правдоподобия. Во Франции писатели заявляли, что в помощь костюму должно служить искусство, и убеждали самих актеров активно участвовать в этом. В итоге французские актеры, решившиеся выйти на сцену в простой драпировке, обычно заявляли, что так им посоветовал тот или иной художник. А в Англии в этот же период советы актерам давали не художники, а антиквары. Конечно, большинство исполнителей прекрасно обходились без чужих советов относительно костюмов, а просто смотрели на успех костюма у публики. Интересно было бы поразмышлять о том, насколько преуспел Верне, разработав костюмы для «Китайского сироты» Вольтера в 1755 году. Вольтер сам попросил художника сделать эскизы костюмов (ну, вы понимаете, что-нибудь этакое, восточное, и т.д.), однако чуть позже мы видим мадемуазель Клерон буквально купающейся в комплиментах ее изысканному вкусу — за то, что она оголила руки и надела шаровары. В каких отношениях с этой находкой состоял сам Верне?

Именно во Франции классические темы впервые были выведены на сцену вполне уместным образом облаченными в античные одежды; однако уместность эта была эстетически, а не исторически оправданной. И только гораздо позже, в 1789 году, когда Тальма появился в роли римского проконсула коротко стриженный и с голыми ногами, он объяснил выбор костюма исторической точностью, а не просто красотой или драматической уместностью (IV.11). К исто-



IV.11. Тальма в роли Прокула в «Бруте»

рии, которая сама «вошла в моду», можно было прибегать по любому поводу: глаз французской публики уже привык к классическому силуэту. Оправдывать его особой красотой или драматической уместностью более не было необходимости; и актер, выходящий в нем на сцену, заранее придавал своему образу привкус авангардного шика. И тем не менее полемика, целью которой было наведение мостов между изобразительным искусством и сценическим платьем, длилась еще какое-то время, вокруг общей уместности классического костюма для трагедии. Сторонниками этой точки зрения выступали не только литераторы, но и художники, хотя поначалу без особого успеха.

Возрождение классического костюма на театральной сцене было процессом неоднородным и неровным. Художникам, драматургам и эстетикам вряд ли удалось бы серьезно продвинуть эту идею без планомерной и осознанной поддержки со стороны актеров и актрис, а личные вкусы последних далеко не всегда были согласны с эстетической теорией. Некоторые наиболее даровитые и просвещенные французские актрисы и актеры иногда решались выходить на сцену в совершенно оправданной с драматической точки зрения драпировке вместо париков и жестких юбок на распорках — одновременно с ориентированными на историческую достоверность английскими актерами, которые как раз в это время пытались адаптировать для «Макбета» «древние шотландские обычаи». Такого рода сценические эффекты непременно становились сенсацией. При этом запоминались они скорее не как общезначимые театральные нововведения, а как составная часть события, свидетельствующего о выдающемся личном успехе, — так что закулисная реакция на них зачастую сводилась к зависти и явному неодобрению: поэтому говорить о какой бы то ни было однозначной реакции театрального сообщества на такие нововведения не приходится.



IV.12. Мадемуазель Рокур в роли Урфаны



IV.13. Мэри Энн Йейтс в роли Электры. Лондон, музей Виктории и Альберта

Занятно, что на вид все эти «драпировки», приспособленные исполнителями для сцены, какими бы аутентичными они ни казались в теории, на практике выглядели весьма похожими на модное платье середины XVIII века, разве что несколько упрощенного покроя. Тяжелый кринолин и впрямь мог отсутствовать, как и плюмаж на голове, однако юбка по-прежнему оставалась очень широкой, а прическа — высокой. И тем не менее костюмы эти следует признать воистину революционными, с учетом того, насколько строгими были в предшествующие десятилетия соответствующие конвенции (IV.12, 13). Эти «классические» одеяния 1770-х годов странным образом напоминают претенциозный сценический костюм приблизительно столетней давности. Асимметрично подхваченные и расшитые жемчугом газовые накидки выглядят так, как будто они явились прямым из эпохи барокко, от Неллера и Миньяра (см. I.48, 49). Хотя, конечно, в тогдашние времена дамы на сцене носили костюмы, более всего напоминающие черепаховые панцири, а свободно ниспадающие накидки — исключительно на картинах.

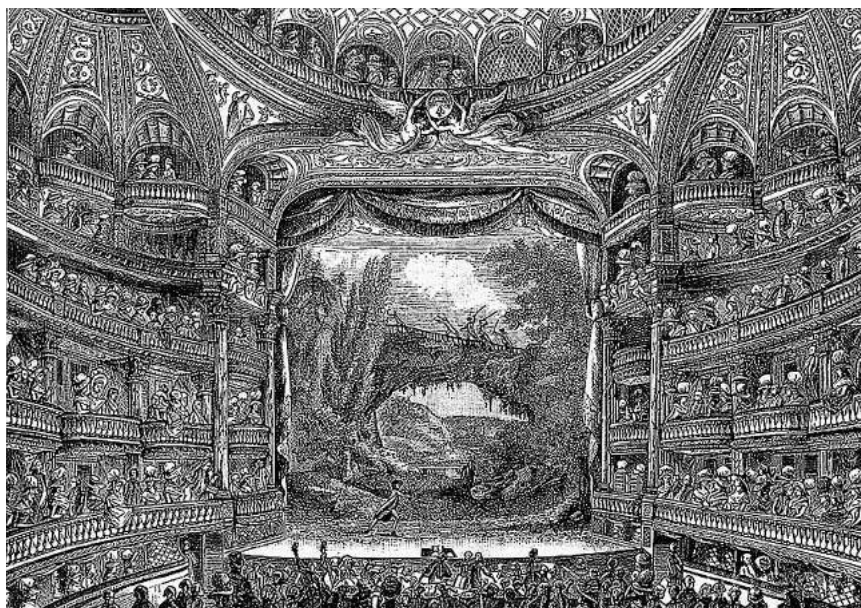
Любая реформа, любое радикальное отклонение от конвенционального сценического платья, будь то в «классическую» или историческую сторону, во Франции или в Англии, в глазах широкой публики по сути ассоциировалось с театральными звездами, а не с картинами или пьесами. Теоретики, художники, критики и даже сами драматурги создали вокруг поиска костюма настоящий ажиотаж, но реальный шаг вперед делался только тогда, когда конкретный актер решался примерить что-то из этого на себя. И пока обычная мода про-

должала потреблять значительное количество материала и роскошной отделки, актрисы в большинстве своем ощущали себя более привлекательными в традиционных объемистых и богато украшенных сценических платьях. В конце концов, разве перья и драгоценные камни не были с незапамятных времен подходящими атрибутами для выхода на сцену — не говоря уже о том, в каком выгодном свете они подают женщину. Так что же с того, что Ифигения их не носила?

Мужчины отличались ничуть не меньшим тщеславием; когда знаменитый Гаррик приехал в Париж (1762–1765), он решился однажды выйти на сцену в роли Отелло не в мундире современного венецианского генерала, а в костюме мавра. Но затем услышал, как кто-то за кулисами сказал, что вид у него точь-в-точь, как у негритенка, которого наняли поддерживать шлейф Дездемоны, — и вернулся к традиционному генеральскому мундиру. Большинство актеров играли в современной одежде, поношенной или сшитой на заказ: просто потому, что им так было удобно и они не боялись, что их засмеют. Костюм автоматически считывался как элемент сценической условности. Это, конечно, секрет успеха любого сценического платья; однако если каждый из артистов одевается по собственному разумению, в конечном итоге зрелище может получиться нелепым и разнородным, поскольку не каждый актер в состоянии должным образом оценить визуальные аспекты собственного появления на сцене именно в этом костюме.

Практичный и целесообразный реализм в сценическом костюме, не предназначенном для классической трагедии или исторической пьесы, — отдельная история. В театральных пьесах главными героями могли быть слуги или деревенские жители, однако известные актеры все равно играли эти роли облаченными в шелк и бриллианты. И снова отдельные яркие личности реформировали костюм на собственный страх и риск и добивались личного успеха; но в конечном счете и взыскующая высокого искусства широкая публика поняла, что принципы, по которым выстраиваются парадное театральное платье и драматический костюм, откровенно противоречат друг другу. Одевать актеров, играющих в серьезных пьесах, так, словно это вынутые из пыльного сундука охвостья какой-нибудь придворной инсценировки, было уже невозможно. Публика требовала более уважительного к себе отношения.

Тщеславие актеров и актрис вполне естественным образом подпитывается повышенным вниманием публики, а публика, в свою очередь, зависима от модных тенденций. Как только шелковый дамаст и напудренные волосы в гостиных начали выглядеть старомодной безвкусицей, а мода потребовала вернуться к натуральным волосам и белому муслину, актрисы почувствовали, что восхищение поклонников им обеспечено, если они выйдут на сцену в классическом платье в трагедии или в обычном чинце в буржуазной комедии. К концу столетия трансформация была уже полной: коротко стриженный Тальма в роли



IV.14. Театр. Франция. Нью-Йоркская публичная библиотека

сценического римлянина был полным отражением коротко стриженных псевдоримлян, заполонивших улицы революционного Парижа. Исторически достоверная античность на сцене уже могла восприниматься как очевидная необходимость, а не как следствие излишнего педантизма специалистов по эстетике или как причуды эксцентричных, самоуверенных звезд. (В действительности Тальма был другом революционного художника, создателя живых и весьма популярных образов римлян республиканской эпохи, Жака-Луи Давида, который, по словам артиста, и «посоветовал» ему такой костюм.)

Сценография в качестве одной из форм изобразительного искусства, также не стояла на месте, двигаясь, как и прежде, по своему особому пути. На английской сцене такие декораторы, как Капон и де Лутербур, вводили все больше атмосферных эффектов, в гармонии с поднимавшейся тогда романтической пейзажной живописью, включая панорамные иллюстрации к историческим романам (IV.14; ср. с IV.8). Теперь и костюмы, ставшие вдруг предметом заботы театральных художников, уже нельзя было оставить за рамками общего замысла. Осознание того, что фигуративное искусство может служить общественно значимой ареной, на которой можно сталкивать между собой идеи и чувства, помогло возродить на сцене смысл, который когда-то несли живые картины. Серьезная сцена могла обращаться за помощью к искусству и находить для себя дополнительные основания в присущей последнему способности передавать ощущение жизненной правды. Картины и живые картины вполне могли

появляться в программе одних и тех же зрелищных предприятий, как некогда было в эпоху Возрождения.

На протяжении двух веков вся по-настоящему высокая деятельность по дизайну костюмов обслуживала придворную концепцию идеализированного платья, не имевшую никакого отношения ни к серьезному, ни к популярному искусству. Но в начале XIX века, когда романтическая связь между изобразительным искусством и видом сцены уже вполне устоялась, художники стали разрабатывать и костюмы, и декорации; и актеры, которым нравилось представлять себя фигурами на популярных картинах, носили их без звука. Артисты вполне осознанно подстраивались под вкусы публики, и даже возвышали их; поскольку теперь считалось, что искусство имеет на это право.

Более того, к этому времени искусство сделалось признанным авторитетом в области той одежды, которая нравилась широкой публике, — было ли это искусство собственно античное (которое изучала и тщательно копировала та же миссис Сиддонс, с одобрения Джошуа Рейнольдса), или современное в самых модных проявлениях, сентиментальных или возвышенных, ну или, конечно же, шедевры минувших эпох.

Свидетельства этой вновь возникшей связи между искусством и костюмом можно было отыскать даже на священных форпостах парижской Оперы. Здесь не принято было особо жаловать творческое воображение, а вопрос о личной изобретательности даже и не поднимался. Все уже давным-давно было отработано и организовано в иерархическую систему. С давних пор было принято, что в Опере был официальный художник по костюмам, один главный портной, два его помощника, множество профессиональных исполнителей заказов, обширная мастерская и еще более обширная гардеробная. Всякий предмет был на учете, и в инвентарных книгах значились километры шелка, кружев и золотой тесьмы, сотни искусственных роз. Злоупотреблений, краж на рабочем месте, незаконных доходов, коррупции и взяточничества тоже хватало. Поставщики завышали цены и недопоставляли товар; государственные средства расходовались не по назначению. Звезды одевались по собственной прихоти, требовали особых материалов и украшений, время от времени рвали дорогие костюмы в приступах ревности к соперникам — не говоря уже о том, что они весьма охотно клали выделенные деньги в собственный карман.

В середине XVIII века за дизайн костюмов здесь отвечал Боке, весьма одаренный художник-декоративист, набивший руку на создании изящных рокайльных конфекционных, прочно основанных на уже существующих, строго и жестко заданных формальных стандартах. Как и его предшественники, Боке создавал бесчисленные вариации на одну и ту же тему и работал в своеобразном творческом вакууме. Он не поддерживал никаких связей ни с художниками по декорациям, ни с композиторами, ни с хореографами — ни с актуальными



IV.15. Луи-Рене Боке. Эскизы костюмов

тенденциями в изобразительном искусстве. Жан-Жорж Новерр, знаменитый новатор в области балета, с огромным энтузиазмом, как и многие другие его современники, писал о необходимости избавиться от париков и кринолинов и о том, как было бы хорошо, если бы артисты носили легкие и полупрозрачные одежды; но когда в 1775 году он стал главным постановщиком балета парижской Оперы, тут же принял — или был вынужден принять — не терпящую отклонений элегантность дизайнов Боке. На эскизах Боке мы видим персиян, индейцев, античных богов, фурий, проще говоря, всю театральную конюшню: фигура за фигурой, и все они одинаково легки и жизнерадостны, и формализованы ничуть не меньше, чем те, что выходили из-под руки Берена столетием раньше (IV.15).

Однако и перемен, причем весьма значимых, ждать оставалось уже недолго. При Боке в качестве художников по костюмам в Оперу были приняты два авторитетных художника. Бертелеми и Менажо были академистами, выучились живописи в Риме, но были столь же пламенно увлечены популярными тогда тенденциями в искусстве и современными эстетическими вкусами, насколько Боке от всего этого был далек. Боке при этом не выпускал кормило из рук: фактически все революционные годы формально за разработку костюмов отвечал именно он, хотя ни единого принадлежащего ему эскиза от этого периода не сохранилось. Но как только государственный порядок был вос-

становлен, Бертеlemi и Менажо с головой ушли в мир тог, сандалий и римских мечей, туник и головных повязок, всей этой оснастки из кладовых Давида. Но еще больше, чем стремительное распространение неоклассических вкусов, значили явные изменения в самой разработке костюмов. Боке не кончал академий, на его эскизах мы видим манекены в маскарадных платьях. Эскизы же его наследников представляют собой целые драматические композиции, на которых представлено сразу несколько персонажей в различных позах и сгруппированных в соответствии со вполне определенными сценографическими задачами. Сами костюмы отнюдь не выглядят верхом изобретательности (мы видим «Фурию» все с тем же набором из змей и крыльев летучей мыши — надлежащим образом модифицированных), но по композиции эти рисунки являются абсолютно новаторскими: складывается полное ощущение, что сцена рассматривается как живописное полотно.

Эскизы Бертеlemi к балету «Фернан Кортес» (1809) представляют собой очевидную и прежде немислимую для Оперы попытку создать аутентичные исторические костюмы. Его испанцы XVI века — результат самого настоящего научного исследования, с минимальными искажениями переведенного на язык балета. Впрочем, ацтеки знаменуют возврат к стандартным сценическим дикарям: симметричные туники, отдаленно напоминающие о древних египтянах, но с бахромой, и жесткие плюмажи из перьев*.

«Восточный» сценический костюм долго представлял собой вариации на тему нескольких устойчивых элементов. Главным из них был доломан, долгополая одежда на крючках, расшитая спереди «лесенкой» из галунов или тесьмы и подпоясанная кушаком. К этому полагался тюрбан (или фантастическая его версия) и длинные чуть не до земли рукава. Восходит этот костюм к изобразительному искусству и театру итальянского Возрождения — итальянцам время от времени действительно случалось видеть восточную одежду с близкого расстояния, а после копировать ее с большей или меньшей точностью, одевая в нее древних или экзотических персонажей на живописных полотнах и во время торжественных процессий. В высшей степени формализованный дизайн костюмов эпохи барокко и наделенное богатым воображением барочное искусство проглотили эту формулу целиком, адаптировав это обобщенно-«восточное» платье (несколько более свободное или несколько более строгое,

* Тот факт, что в архивах Оперы сохранились рабочие эскизы костюмов, порой достаточно приблизительные, имеет колоссальную ценность для изучения подобного рода перемен в восприятии театральными художниками своей собственной работы. От других театральных традиций до нас тоже дошло достаточно много графических листов и гравюр, но рабочие наброски — большая редкость. Как правило, они заканчивают дни свои на полу в мастерской, заляпанные клеем и краской, либо же их рвут, теряют или крадут.



IV.16. Дэвид Гаррик в роли Макбета.
Лондон, музей Виктории и Альберта,
собрание Энтховена

IV.17. Генри Фюзели.
«Макбет и Голова в Шлеме».
Нью-Йорк, публикуется с любезного
разрешения Сотби-Парк Бернет



в зависимости от господствующих художественных и театральных традиций) к любой конкретной цели и для обоих полов. В XVIII столетии особый романтический интерес ко всему восточному возник параллельно общей одержимости Античностью и Средними веками; так что вполне конвенциональное «восточное» платье, к тому моменту узнаваемое повсеместно, можно было легко перекодировать в новый «реалистический» тип костюма — разумеется, за вычетом кринолина и корсета.

Англичан называли нацией антикваров. Именно на английской сцене начала XVIII века, даже и без государственной поддержки, сделавшей возможной заоблачную экстравагантность парижской Оперы, прежде всего и появились живописные «исторические» эффекты; а со временем оказалось, что на этом можно неплохо зарабатывать. Романы Скотта были очень популярны, и на театр оказали колоссальное воздействие. К 1830 году все романы об Уэверли были переработаны в пьесы, которые приносили доход и *авторам*, и актерам, и театральным импресарио. Исторические декорации и атрибуты были частью исходного очарования самих романов, но главное было в другом: возможность предложить все это жаждущей впечатлений публике в трех измерениях и в живом цвете обещала хорошую кассу. Сама сцена превратилась в живую иллюстрацию.

Шекспировские пьесы уже активно возрождались к жизни, однако платье по-прежнему собиралось с миру по нитке и к историческим реалиям имело



IV.18. Генри Фюзели. «Три ведьмы». Цюрих, Дом искусств

разве что самое случайное отношение. Художникам изображать шекспировские костюмы удавалось много лучше, чем артистам — подбирать их и выходить в них на сцену. Декорации в Англии уже давно писались профессионалами, а вот художников по костюмам по-прежнему не было вовсе. В 1770-е годы, когда Фюзели, великий иллюстратор Шекспира, жил в Риме, шекспировские героини по большей части выступали на лондонской сцене в тяжеловесных кринолинах, а герои — в бриджах и пудре, и все это было взято художником под чуткую опеку. Юбки можно было задрапировать, чтобы они выглядели более классическими, а мужские напудренные парики дополнить кружевными воротниками а-ля Ван Дейк; но Фюзели в эти самые годы писал драматические сцены из Шекспира так, как, по его мнению, их мог бы написать Микеланджело, — хотя и был при этом буквально одержим той самой эротизацией платья, которая вошла в моду несколько позже (IV.16, 17).

До сей поры театральные вкусы существенно отставали от времени. Но к 1794 году, когда Кембл поставил «Макбета», он уже был много ближе к линии водораздела: «Ведьмы больше не щеголяли в митенках, плетеных шапочках, красных суживающихся книзу корсажах, гофрированных крахмальных воротниках и так далее... да и вообще в каком бы то ни было человеческом платье. Они явились некими доисторическими существами, коих отличала только низость самой их природы и фатальный характер насылаемого ими

наваждения». В сцене с колдовским котлом упомянуты черные и серые призраки и извивающиеся змеи; все это очень похоже на описание иллюстраций Фюзели к «Макбету»: «была предпринята попытка поразить глаз зрителя картиной сверхъестественной по силе своей, с подобающими к случаю костюмами, которые не обозначали бы ни морального величия, ни мелочной земной суеты» (IV.18). В английском искусстве уже успела сложиться мода на иллюстрации к Шекспиру, для которой немало значили театральные конвенции, связанные с декоративным оформлением сцены и с группировкой фигур; соответствующая мода возникала и на самой сцене, где модели для подражания задавали уже конвенции живописные.

Гете ставил в Веймаре пьесы для герцога Карла Августа на протяжении четверти века, начиная с 1791 года. Судя по всему, он был согласен с Дидро в том, что актерам следует присматриваться к картинам и скульптурам — но не ради костюмов, а ради овладения манерой. Объясняя свои взгляды Эккерману, Гете изложил классическую идею о том, что целью постановки и актерской игры не является реальность как таковая; искусство создает не имитацию жизни, а ее контролируруемую репрезентацию — и драме надлежит ставить перед собой ту же задачу. Актерская игра со всей очевидностью должна быть правдоподобна: но не как реальность, а как искусство — впрочем, понятно, что речь идет о великом искусстве, подобном великим полотнам и скульптурам прошлого. Однако несмотря на все эти весьма серьезные соображения, а также на то, что в его распоряжении находился постоянный, находящийся на государственной субсидии театр с гардеробом, Гете практически нечего сказать о сценической одежде — о том, как она должна выглядеть, или о том, из каких материалов и чьими руками она может быть изготовлена. По всей видимости, он полагал само собой разумеющимся, что его просвещенные актеры в состоянии сами одеться должным образом, — хотя надо всеми прочими художественными аспектами своей сцены он предпочитал царить безраздельно. Его рекомендации актерам относительно платья сводятся в основном к необходимости внимательно относиться к подбору цветовой гаммы, к тому, что не следует на репетиции засовывать руку за отворот камзола, если во время представления на тебе будет надет панцирь, и т.д.

И тем не менее идея относительно театра как художественного вымысла, до того в настолько чистом виде практически нигде не встречавшаяся, имела большую значимость; и хотя в самом Веймаре она, видимо, так и не нашла сколько-нибудь полного воплощения в конкретных, хорошо продуманных визуальных эффектах, в Лондоне ее судьба оказалась куда более счастливой. Впрочем, там, ради вящего наполнения театральной кассы, это попросту именовалось правдой жизни. Х.Г. Томлинз писал в 1840 году в «Кратком обзоре английской сцены»: «„Точность костюма” есть фраза, изобретенная для того,

чтобы оправдать пышность зрелища, так же как „достоверность места действия” оправдывает зрелище в целом». Публика, уже приученная любить живописные чудеса, постепенно привыкала получать их под видом «совершенно аутентичного воссоздания исторических реалий».

В XVIII веке, когда реформу костюма начали обсуждать и воплощать на практике, идея исторической достоверности оставалась достаточно неопределенной и расплывчатой. Выйдя на сцену во Франции одновременно с идеологически мотивированным приятием классической драпировки (материей также достаточно податливой и наклонной принимать любую заданную форму), верность исторической правде разошлась в Англии на множество изолированных и в равной степени идеологизированных понятий, вроде «древний шотландский обычай» или «старинный саксонский наряд», что бы ни имелось под этим в виду, и такие костюмы явно подходили для ужасных перипетий Макбета и Лира куда лучше, чем расшитые золотой тесьмой жилеты. Однако не имея привычки к сопоставительному анализу дизайна, разве очень немногие люди театра обладали способностью вычленив необходимую информацию, рассматривая изображения костюмов на образчиках искусства былых времен, ухватить суть соответствующей стилистики, применить готовые решения к собственной актерской индивидуальности, видоизменяя костюм в зависимости от сцены и спектакля. Когда звезды принимались выводить на сцену исторические эффекты, результат, как правило, оборачивался адаптацией произвольно выхваченных элементов — воротника, рукавов, шляпы, — так чтобы публика сразу поняла, что к чему. Средства эти были чисто драматическими и вполне укладывались в древнюю традицию передачи природы персонажа. При этом множество других персонажей на той же самой сцене могли быть одеты в совершенно неисторические стандартные театральные костюмы. Стилистическое своеобразие и красота любого исторического платья по-прежнему воспринимались с огромным трудом и уж в любом случае оставались практически непередаваемыми на сцене.

В 1823 году в Лондоне Джеймс Робинсон Планше, который не был ни философом, ни критиком, ни актером, а был драматургом и увлеченным исследователем старины, предложил ввести, причем совершенно бесплатно, полный комплект аутентичных исторических костюмов для постановки «Короля Иоанна» Чарльза Кембла. Подобное сочетание по-настоящему бескорыстной эстетической и театральной увлеченности еще ни разу не находило практического применения в мире английского театрального платья; но к этому времени публика уже созрела для «истории» и «реализма», так что Кембл прикинул возможную финансовую выгоду от этого эксперимента и согласился. Художником Планше не был, но он был экспертом; и в дальнейшем написал историю английского костюма, а также несколько книг по геральдике и доспехам. В рекламе



IV.19. Дэниел Маклиз. «Твоя»

и программках его дотошно проработанные костюмы XII века заняли самое видное место, со ссылками на авторитеты и напечатанными рядом пояснениями. Спектакль принес реальную прибыль, став первой и, видимо, последней попыткой создать полную и связную аутентичную картину на сцене как нечто самоценное.

Успех «Короля Иоанна» сделал «историческую аутентичность» модной, и с этих пор все визуальные эффекты работали на «историчность», и в программе особо оговаривалось их «соответствие оригиналам». Подобная точность в тех случаях, когда целью было не воссоздание целостной исторической картины, а прибыль от продажи билетов, вскоре начала вызывать вопросы; но сама концепция исторически обоснованного единства сценографии, включающего в себя как декорацию, так и костюмы и рождающего эффект ожившего исторического полотна, уже утвердилась в своем праве. Идея исторической аутентичности, воплощенная зрительным рядом, обладает неотразимым обаянием; и публика, единожды убедившись, что такое в принципе возможно, уже не могла устоять перед искушением представить себе, что ей дали — пусть даже мельком — взглянуть на ожившее историческое прошлое. Впрочем, параллельно публику приучали думать, что любое прошлое является зрелищным, а любое зрелище — аутентичным.

В эпоху сюжетных полотен на исторические темы гармоническое созвучие сценической и живописной картины могло быть настолько полным, что на различие между двумя картинами переставали обращать внимание. «Елизаветинские», «кавалерские» или «готические» костюмы, создаваемые в это время, полностью соответствовали современным полотнам на исторические темы,



IV.20. Джон Сингер Сарджент. «Эллен Терри в роли леди Макбет». Лондон, галерея Тейт



IV.21. Эдмунд Блэр Лейтон. «Леди Годива» (фрагмент)

причем не только в деталях кройки и шитья, но и в смысле достоинств стиля (IV.19). Тем более убедительным было такое совпадение, если живописные иллюстрации романов Скотта или шекспировских пьес появлялись одновременно со сценическими воплощениями этих же литературных текстов — разумеется, в одних и тех же костюмах (IV.20, 21). Публика охотно верила (и ее так учили), что вся эта одежда точно воспроизводит исторические образцы, даже не замечая искажающей силы современной моды. Более того, публика обычно помнила какие-то картины старых мастеров и неосознанно «вчитывала» в костюмы различные детали оттуда, пропуская их через фильтр современного вкуса. Так было до тех пор, пока современная история искусств и современная критика не создали формальных методов анализа изображения и не приучили публику ими пользоваться.

С научной точки зрения каждую эпоху и каждого художника отличает особое преобладающее соотношение между линией, формой и цветом. Более того, нельзя не увидеть, что именно эти характерные способы визуальной репрезентации, а вовсе не способ пошива одежды, создают ее общий художественный образ, вписывая ее главой визуальной истории человечества. Облик минувшей эпохи можно воссоздать только через характерное для нее

искусство: нужно только отдавать себе отчет в том, что это искусство воспроизводит эпоху в своей собственной неповторимой стилистике. Воспроизвести можно только стиль; реальный облик прошлого, не пропущенный через призму искусства, не может быть восстановлен. Он навсегда исчез вместе со взглядами былых свидетелей и канул в лету как звук или запах. Поэтому нет исторически аутентичного облика, который не был бы на самом деле обликом художественного стиля.

С тех пор как независимое восприятие стиля сделалось визуальной привычкой, глубоко укоренившейся в сознании XX века, стилистическая аутентичность превратилась в основной движущий принцип при создании исторического костюма. Актеров вполне намеренно можно было заставить выглядеть как ожившие картины одной из прежних эпох, а не как чтущий современные вкусы взгляд современного модного художника на «облик прошлого». В XX веке художники по костюмам, на которых современные аналитические методы восприятия одетого человеческого тела на живописном полотне могли повлиять вполне безотчетно, оказались вполне в состоянии вылепить из современных актеров и актрис ходячих персонажей Гойи, Кранаха, Пизанелло и Хогарта, а также и героев иллюстраций средневековых рукописей. Иногда подобные же вещи делали и художники, пытаясь так или иначе проникнуть под покровы тайной динамики искусства, воспроизводя стиль какой-то другой эры — или одного из тогдашних художников.

Отдельные немецкие живописцы начала XIX века, одержимые итальянским Возрождением, пытались писать исторические полотна, не выходя за строгие рамки стиля *quattrocento* и *cinquecento*. Впрочем, вскоре эти Назареи, подобно художникам Прерафаэлитского братства, выработали свою собственную неповторимую стилистику — поскольку главной их заботой была не имитация исходного стиля, а воссоздание исходного духа. Пастишей и откровенных подделок тоже хватало — так же как и бесстрастных копий, которые художники Возрождения и классицизма делали с античных моделей; но все это почти никак не повлияло на сценические практики XIX столетия. Немецкие художники время от времени писали фантазийные сцены из жизни художников прошлого, раболепно выдержанные якобы в художественной манере портретируемых: «Хуго ван дер Гус в сумасшедшем доме», «Франс Флорис идет в церковь» и «Рафаэль и Форнарина» кисти Энгра (который был француз и потому куда более известен) — другой пример на ту же тему. Но все это были единичные, рассчитанные на знатоков упражнения в технике. Магистральная традиция исторической живописи требовала, чтобы художник работал в узнаваемом индивидуальном стиле. Соответственно, костюмы не могли не изображаться в том же стиле; и несмотря на все исторические изыскания, вид они при этом должны были иметь — так же как и на сцене — подчеркнуто современный.

Этот же вид неизбежно был наиболее востребован и на сцене. Кембл и его последователи поставили множество спектаклей в Лондоне, в Париже было постановок еще больше, и актеры играли, пели и танцевали в них в несколько неопределенных с точки зрения исторической стилистики и помпезных, но не без чувства уместности одеждах (как о том свидетельствуют фотографии и гравюры), и в программах непременно указывали, насколько «верными с точки зрения исторической эпохи» были эти костюмы, часто верность доказывая с большими натяжками. На протяжении всего XIX столетия — а в кино и на протяжении всего XX — было принято носить вполне современные модные вещи, выдавая их за аутентичное историческое платье. Таковы же были и фантазийные театральные наряды, которые служили, лишь чтобы подчеркнуть красоту, обаяние или значимость того, кто их надевал, — естественно, в рамках современного вкуса. У обоих этих жанров сценического костюма — модной одежды, в той или иной степени фантастической или экспрессивной, и сшитой в рамках модных тенденций фантазийной одежды, в той или иной степени старомодной или архаической, — была своя, вполне солидная история ублажения зрительских глаз: в качестве самостоятельной реальности, без каких бы то ни было дополнительных оснований. Прежде чем идея абсолютно аутентичной исторической правды завладела воображением зрителя и умами людей, ответственных за кассовые сборы, на протяжении столетий эти разновидности сценической одежды представляли собой единственные два вида специально разрабатываемого театрального костюма, которые могла видеть публика. Они были более красивыми и пленительными (и сексуальными), чем обычное платье, и сам их вид был для них лучшим оправданием.

Публика по-прежнему незасорно хранила свою извечную любовь к демонстративности, роскоши и фривольности; только для этих прелестей уже были нужны мнимые предлоги. И, что самое интересное, это никак не сказывается на потреблении. В снятом в 1974 году фильме «Великий Гэтсби» костюмы подавались как исторически точные, и зритель принял их как таковые; в действительности же они полностью проходили по ведомству «сделайте мне красиво», и на фоне общей панорамы вполне современной зазывно манящей красоты была разбросана буквально горсть аутентичных визуальных отсылок к стилю 1920-х. Мы уже имели возможность убедиться в том, что роскошь и фантазийность, неизменно ассоциирующиеся с модой, служили главной опорой театрального (не драматического!) костюма со времен Средневековья. История, в какой бы сценический костюм она ни рядилась, всегда была и до сих пор остается прежде всего системой визуальных намеков — за исключением работ дизайнеров, сознательно воссоздающих образы на основе аутентичных произведений искусства. Точное переложение исторического костюма для сцены, исходя из археологически достоверных данных, чего и пытался добиться



IV.22. Лоренс Алма-Тадема.
«Тщетное ухаживание».
Нью-Йорк, собрание
Аллена Фанта

Планше, — есть визуальная невероятность. Костюмы Планше, как о том свидетельствуют гравюры, при всей чистоте его помыслов, выглядят тем не менее как созданные в начале XIX столетия вариации на тему средневекового платья — точные в каждой внешней детали, но скроенные, подогнанные и надетые на фигуру так, чтобы радовать глаз современника.

Нигде конвенции не бывают настолько устойчивыми, как на сцене. Конвенции в области костюма, стоя в стороне от всяких исторических изменений, воспроизводились в индустрии зрелищ на протяжении столетий. В кино самые роскошные визуальные эффекты неизменно обслуживают совершенно конвенциональные способы подачи материала. Кинематографические костюмные драмы исподволь внушают зрителю мысль о том, что они предлагают безукоризненно восстановленную картину минувших времен, основанную на том, что

камеру не обманешь: поскольку она не изображает, а просто фиксирует то, как свет падает на предметы. В случае с исторической костюмной драмой камера обращается к искусственно воссозданным оборкам и доспехам точно так же, как к листьям травы и порам на человеческой коже, молчаливо предполагая, что оба эти разряда явления настолько же аутентичны, как если бы их показывали в последнем выпуске новостей. Но сама стилистика костюмной драмы, конечно же, является производной, так же как в прошлом веке производными являлись стилистики исторической живописи и сценического костюма — то есть пропущена через фильтр существующих сейчас способов восприятия реальности.

На картинах сэра Лоренса Алма-Тадема, написанных в конце XIX века, мы видим людей, облаченных в тщательно воспроизведенные римские одежды — в самой что ни на есть «естественной» манере (IV.22). Зрители воспринимали их как точную реконструкцию, и таковыми они, собственно, и являлись — пока речь шла о технических деталях. Однако фигуры персонажей выглядят в точности так же, как если бы перед нами были чистой воды викторианцы, переодетые римлянами, поскольку сама «естественность» их поведения состоит в тех же отношениях со стилем эпохи, как одежда или интерьеры; как, собственно говоря, и сама работа художника.

IV.23. Бетт Дэвис в роли королевы Елизаветы I, 1959.

Костюм Отри-Келли для «Частной жизни Елизаветы и Эссекса».

Нью-Йорк, Музей современного искусства, Архив кинематографических рекламных кадров





IV.24. Бетт Дэвис в роли королевы Елизаветы I, 1955.
Костюм Мэри Уиллз для «Королевы-девушки».
Нью-Йорк, Музей современного искусства, Архив кинематографических рекламных кадров

IV.25. Гленда Джексон в роли королевы Елизаветы I, 1971



IV.26. Подражание
Николасу Хильярду.
«Елизавета I».
Лондон, Национальная
портретная галерея



Но когда камера имеет дело с историей, она кажется лишенной своеобразного стиля, если только не имитирует старательно конкретную художественную стилистику соответствующей эпохи. Жесты и позы, так же как одежда и прически экранных исторических персонажей, обманчиво кажутся более «естественными», чем те, что воссозданы в полотне и масле. Прежде всего они наделены способностью двигаться. Очень хочется верить, что динамичное и непосредственное поведение (и, по смежности, исторический костюм), зафиксированное кинокамерами, и правда гораздо более естественно, чем то, что изображают художники вроде Тадемы. Однако Бетт Дэвис одевалась и вела себя совершенно по-разному, дважды сыграв королеву Елизавету, первый раз в 1939 году и второй в 1955-м; оба раза она появлялась перед камерой в «аутентичном» историческом платье и манера ее игры была натуралистична; хотя ни в том, ни в другом случае это не было похоже на одежду и жесты с настоящих портретов королевы Елизаветы (IV.23-26). Обе версии создавали одинаковое впечатление правильной одежды и естественного для своего времени поведения.



IV.27. Франческо Фонтебассо. «Семья Дария перед Александром» (фрагмент). Далласский музей изящных искусств

Поскольку исходно сценические костюмы строились на конвенциях, принятых в изобразительном искусстве, располагались они в том же самом репертуаре сигналов, призванных обозначить прошедшее время. В ренессансной церемонии или картине стиль всегда диктовала некая современная схема. Исторические детали опознавались внутри современных форм, не как точные реплики чего бы то ни было, а как знаки чего-то исторического. Они и не должны были выглядеть исторически аутентичными, они просто должны были следовать соответствующим конвенциям. Укороченная юбка из тонкой ткани и надетая поверх нее туника означали, что дама изображает некий античный персонаж, даже если во всем остальном выглядела она вполне современно и ничем не походила на греческую статую. У такого рода конвенций — своя власть. Когда изобразительное искусство и дизайн костюмов разошлись между собой, старые конвенции в области костюма сохранили свои позиции настолько, что время от времени они оказывались способны влиять даже на изобразительное искусство, при том что изобразительное искусство уже никак не влияло на них. Отдельные живописцы XVII и XVIII веков, облачая своих античных героев, порой обращались к сценической моде начала XVI века вместо того, чтобы попросту прибегнуть к вполне нейтральному арсеналу барочно-неоклассического платья (IV.27, 28).

Власть визуальных конвенций с радостью принимается каждым человеком, который приходит в театр. На протяжении многих веков люди верили, что сцена дает приют конвенциям, а не иллюзиям; и когда иллюзия достигла определенного уровня совершенства, она довольно быстро начала конвенционализироваться. Когда мы смотрим на сценический или кинематографический костюм, удовольствие от узнавания в конечном счете оказывается более сильным, чем удовольствие от того, что мы наблюдаем чистый спектакль или считываем в сценическом платье некую драматическую логику. Именно по этой причине чувство истории передаваемо, пусть не аутентично, но вполне успешно и без ощущения нелепости и неуместности происходящего.

Актер может задействовать опознаваемые зрителем сигналы, не обязательно стыкующиеся друг с другом, не говоря уже о том, чтобы они гармонизировали со всем остальным гардеробом. Зритель все хватает на лету — по-прежнему — и ему чаще всего бывает достаточно малейшего намека. Разношерстный или гламурный, аутентичный или нет, сценический костюм всегда воспринимается зрительской аудиторией лучше, если он напоминает другие, уже знакомые ей костюмы, которые принято ассоциировать с данной конкретной эпохой. До тех пор пока придворные королевы Елизаветы носят



IV.28. Джакомо Серпотта. «Смелость».
Палермо, Ораторио дель Розарио

гофрированные воротники, не так уж и важно, что еще на них надето кроме этих воротников. Это правило в современном кино работает ничуть не хуже, чем в XVII веке. Такие чисто драматические средства выражения могут быть поданы весьма скромно, а можно потратить на их разработку и изготовление колоссальные усилия, но в любом случае послание они будут передавать то же самое. Однако после того успеха, который имело воссоздание исторической одежды в таких полномасштабных визуальных композициях, как картины на исторические темы, само существование подобных драматических конвенций при передаче исторической информации приходится маскировать.

История, построенная на такого рода знаках, плохо согласуется с созданием впечатления полной аутентичности. Однако потребность в конвенционализации сигналов по-прежнему сохраняется; и вскоре конкретные персонажи оказываются перед необходимостью демонстрировать публике вполне определенные детали костюмов, вне зависимости от их исторической аутентичности, просто в силу сложившейся системы прецедентов. Костюмы Адриана к фильму Ирвинга Тальберга «Мария-Антуанетта» 1938 года, придуманные почти на сто процентов, выглядят аутентичными просто потому, что на каждом персонаже красуется белый парик (см. IV.3); и точно так же костюмы к телевизионному сериалу 1973 года «Елизавета: королева английская» с Глендой Джексон, совершенно точные и до мельчайших деталей скопированные с портретов елизаветинской эпохи, выглядят аутентичными просто потому, что каждый из персонажей носит гофрированный воротник (см. IV.26). В обоих случаях костюмы кажутся аутентичными, поскольку они сняты в кино, выглядят роскошно и поданы как историческая реконструкция. Именно в стремлении к исторической аутентичности — причем, как правило, тщетном — старая институция демонстративного театрального костюма, сверкающего, фантазийного, рассчитанного на то, чтобы поражать зрителя, была скомбинирована с драматическим костюмом для передачи особой информации о каждом персонаже.

С тех самых пор как в начале XIX века начались все эти перемены, у европейской публики сформировались два параллельных ощущения исторического костюма, которые довольно часто налагались друг на друга и ставили публику в тупик. Всякое реальное знание, сформировавшееся у зрителя относительно исторического платья, тут же подвергалось воздействию и модификации со стороны сценических конвенций, столь глубоко укоренившихся, что они, казалось, вошли в самую плоть реального исторического процесса. Возникла эта ситуация просто потому, что использование на сцене «точного» исторического костюма долго признавалось и как идея, и как практика. Ожидания публики с самого начала испытывали завораживающее воздействие двух наложившихся перспектив: во-первых, это соблазнительная возможность воскресить утраченную красоту, столь значимая в эпоху нарастающей индустриализа-



IV.29. Эдвард Пойнтер. «Прибытие царицы Савской к царю Соломону».
Сидней, Картинная галерея Нового Южного Уэльса

ции, а во-вторых, и в то же самое время возможность углядеть за каждым из роскошных визуальных эффектов не просто истину, а истину нравственную. Пышные, тщательно продуманные и даже весьма эротичные костюмы демонстрировались зрителю не просто как броские, мишурные игрушки из арсенала помпезных когда-то, в замшелой давности, придворных развлечений вроде оперы и балета; ни как игрушки забавные, сексуально заряженные и не лишённые внешнего приятства из арсенала бульварных шоу; но как особого рода атрибуты, которые, на наше счастье, вполне уместны в контексте серьёзной исторической драмы. История ведь и впрямь материя серьёзная — и даже трагическая. А если говорить о правящих классах, то и пышности, и величия в ней тоже хватает, даже если не прибегать к услугам театральной риторики.

К середине XIX века королевские дворы сделались куда скромнее и одежда, расшитая золотом и бриллиантами, перестала служить публично ориентированным очевидным знаком высокого статуса. Короли теперь, прямо на глазах у подданных, носили деловые и спортивные костюмы. Королев можно было увидеть и даже сфотографировать в практичных дорожных платьях. Оттиски, на которых они были изображены в таком виде, даже продавались в магазинах, наряду с официальными портретами во всех регалиях. И поношенные герцогские одежды вполне очевидным образом перестали выглядеть герцогскими и уже никак не могли обозначить присутствие сиятельной особы

на шекспировской сцене. В Англии поздние художники-романтики, работавшие в историческом жанре, дотошнейшим образом выписывали на королях былых времен горностаев и жемчуга, как и облегающие вышитые золотом драпировки на римских императрицах. Их произведения пользовались успехом в силу той популярности, которую приобрел у поклонников высокого искусства резкий контраст между нынешней скучной и прозаической одеждой и былой поэзией костюма. Тщательно выверенные исторические костюмы были популярны и на сцене, отчасти благодаря известной романтической ностальгии по величественно одетому и усыпанному жемчугами прошлому, которое ушло безвозвратно и на смену которому пришел человек современный, будь он даже человеком королевских кровей, в безнадежно серой одежде и ботинках с эластичными рантами (IV.29).

Прекрасные одеяния прошлого, «воссозданные» и облачающие не просто фигуры на картинах, но тела живых актеров, неизменно пользовались успехом в постановках шекспировских пьес на протяжении всего XIX столетия. Сохранилась эта тенденция и в XX веке: в рекламе первых немых кинематографических постановок Шекспира и в рецензиях на них особо подчеркивалась дороговизна, великолепие и, естественно, «аутентичность» костюмов — так что актеры в них выглядели точно так же, как выглядели бы, скажем, в Венеции XVI века. На взгляд нынешнего зрителя они выглядят в полном соответствии с тем, кем являются на самом деле — актерами из 1912 года.

Новый дух «мишурного величия» и «поддельной роскоши» в романтической дымке сценического великолепия, противопоставленного безликой реальности, утвердил публику во мнении, что поддельная роскошь есть непрременный атрибут сцены. Настоящая, утонченная элегантность не только не проявлялась более, но и не могла проявляться в ярких цветах и блестящих поверхностях, в богатой отделке и избыточных количествах ткани. После 1914 года все это уже означало исключительно сценическую и экранную элегантность; то есть превратилось в примету «театральности». Эта точка зрения господствовала вплоть до самых недавних времен, когда размывание разницы между одеждой и костюмом снова превратилось в модную игру — совсем как когда-то, в эпоху Возрождения.

Те десятилетия, когда на сцене царил «исторически достоверный» костюм, зрительская аудитория совершенно искренне воспринимала его аутентичность на веру. Если в кадре все выглядело просто сногшибательно, значит, историческая точность была соблюдена; публика могла положиться на дизайнера во всем, что касалось фактологии, и спокойно вернуться к своему основному занятию — наслаждаться зрелищем. Но так как основным визуальным удовольствием, которое человек получает от театрализованного зрелища, остается распознавание сигналов, сценические конвенции, «обозначающие» историчность,

постепенно и незаметно вернулись в «исторически точный» дизайн костюма. А поскольку публика теперь охотно платила деньги за правду, эти конвенции маскировались под вполне конкретные, точные детали. В конечном счете в культурном горизонте широкой публики сформировалась целая фальшивая история костюма, почти целиком построенная на сценических конвенциях, какими бы туманными они ни были.

Конечно же, истинную историю костюма, как и любую другую историческую тему, трудно изучить во всех подробностях. В том, что касается одежды, дошедшие до нас от минувших веков предметы дают значительное количество технической информации и практически никакой стилистической, в смысле того, как именно эти предметы применялись в жизненных обстоятельствах; документы содержат информацию экономическую и социальную, однако добраться до этих данных весьма непросто даже специалистам. История искусств — которая не просто вполне доступна, но даже и популярна — дает нам исключительно визуальную информацию относительно одежды былых времен, причем организованную в соответствии с собственной логикой. Однако большинству зрителей трудно даже выделить самую эту логику из процесса непосредственного восприятия произведения искусства как единого целого, в котором одежда персонажей является всего лишь одним из многих компонентов. А по большому счету, сама попытка подобного анализа уже представляется чем-то вроде предательства по отношению к художнику, и в конечном счете достоверную информацию об изображенных в произведении искусства костюмах — включая то, как именно эти одежды носили и рассматривали, — зачастую гораздо проще попросту игнорировать ради истин более высокого порядка, заключенных в произведении искусства как таковом; а вместо этого полагать, что исторически достоверная одежда существует в кино или (на более ранних стадиях) в театре. А расхождения между одеждой в визуальных произведениях и одеждой в сценических интерпретациях зачастую проходят попросту незамеченными.

Передаваемые костюмом и отсылающие к конкретному историческому периоду сигналы похожи на любую другую самостоятельно функционирующую сценическую конвенцию: исходно они формируются по ассоциации с конкретным популярным исполнителем, а после копируются сонмом продолжателей и подражателей, которые надеются погреться в отраженных лучах его славы. Такая логика формирования устойчивой традиции, основанной на индивидуальных достижениях одной-единственной звезды, работает и в стилистике передачи исторических речей, исполнения тех или иных знаменитых арий, обозначения известных чувств в конкретных сценах. Исполнители первого поколения «создают» роли, а исполнители последующих поколений пользуются уже имеющимся арсеналом точно так же, как авторским текстом,



IV.30. Теда Бара в роли Джульетты.
Нью-Йорк, архив Бетманна



IV.31. Беверли Бейн в роли Джульетты.
Нью-Йорк, Музей современного искусства,
Архив кинематографических рекламных кадров

усиливая выбранными орудиями свою интерпретацию последнего. Это правило строго работает, когда мы прослеживаем смысл деталей костюма. В те времена, когда костюм был проблемой индивидуального актерского выбора, сценическая звезда вполне могла сделать собственный костюм элементом успешного сценического образа и своего успеха в целом, а актеры более поздние вполне могут использовать ту же одежду, дабы подхватить этот успех у публики, как подхватывают инфекцию. Если кто-то когда-то неизменно надевал гофрированный воротник с бриджами образца XVIII века и напудренным париком, чтобы указать на елизаветинскую эпоху, его последователи на сцене могут рассчитывать на по крайней мере понимающее отношение со стороны публики, просто повторив тот же прием. А зритель впитает ауру успеха и ауру елизаветинской эпохи, исходящие из одного и того же источника — от гофрированного воротника. Этот метод самым обескураживающим образом продержался на экране на протяжении всего периода «исторической аутентичности» и держится до сих пор. Историческое платье делается куда более привлекательным и красивым, пройдя через редакторское сито того факта, что его надевали Софи Лорен и Ракель Уэлч. В более поздних картинах менее харизматичных звезд одевают в точно такие же костюмы, чтобы зритель уловил неявную отсылку разом и к историческому прошлому, и к великим звездам.

Этот визуальный механизм имеет соответствие и в платье неисторическом: современная мода корректируется и утверждается за счет имиджа не-

IV.32. Норма Ширер
в роли Джульетты. Нью-Йорк,
Музей современного искусства,
Архив кинематографических
рекламных кадров



удержимо обаятельных кинематографических и телевизионных звезд — при том что вроде бы речь идет о самой обыкновенной одежде. Для современной одежды определенные широко распространенные прически, конкретные способы расстегивать воротник, выбор и сочетаемость предметов повседневного гардероба, в тех случаях, когда все это можно увидеть в исполнении суперзвезды, подтверждает остро современную «правильность» конкретного стиля — чувство *текущего* исторического периода, скажем так — и ощущение причастности к соответствующей харизме. Зритель улавливает это ощущение по ассоциации, даже если речь идет о самых простых стилях. Прекрасным примером тому может служить вязаная шапочка Джека Николсона из «Пролетая над гнездом кукушки» (1976). Все и без того носили вязаные шапочки, но после того, как он надел ее в фильме, все стали похожими на него. Для *него* сделаться похожим на всех невозможно, так же как для Бетт Дэвис никак невозможно сделаться похожей на королеву Елизавету: «похожесть» всегда ориентирована в противоположном направлении.

Так называемая «шапочка Джульетты» — нечто вроде плетеной ермолки, расшитой золотом и бисером, надетой поверх распущенных волос, — впервые появилась на Теде Баре в фильме «Ромео и Джульетта», снятом в 1916 году, а также в другом, одноименном и вышедшем практически одновременно фильме с Беверли Бейн (IV.30, 31). В 1921 году Сильвия Бриммер надела точно такую же в фильме-пародии на «Ромео и Джульетту» с Уиллом Рождерсом. В 1924 году

Леатрис Джой тоже появилась в ней в кино в роли Джульетты. В 1929-м именно по ней следовало узнать Джульетту на «Параде любовников» в «Хвале американской девушки» Зигфельда; так что у Нормы Ширер не оставалось иного выбора, кроме как надеть ее в 1936 году, в фильме с участием Лесли Ховарда (IV.32). Джульетту перестали отождествлять с этой шапочкой только в 1950-е годы, хотя рецидивы случаются до сих пор. Перед нами пример сочетания драматических и театральных конвенций, при том что и те и другие находятся в противоречии с аутентичным историческим обликом. Театральная атмосфера предопределила акт первоначального творения: изящную шапочку для Бары изготовили просто потому, что она смутно напоминала «былые времена». Успех актрисы сделал свое дело, и в последующих кинопостановках ее тоже стали отождествлять с Джульеттой как драматическим персонажем, так же как с арлекином принято связывать костюм из разноцветных ромбов. К тому времени, как на экран в 1936 году вышел фильм с Нормой Ширер, костюмы уже успели сделаться аутентичными с исторической точки зрения и строились в соответствии с визуальной стилистикой Ренессанса — однако исходя из чисто драматических резонансов к единому во всех прочих отношениях костюму просто нельзя было не добавить знаковую шапочку Джульетты. Таким образом, шапочка Джульетты совершенно незаслуженным образом приобрела вид исторически аутентичного предмета — но исключительно в случае с Джульеттой. Другие героини итальянского Возрождения, выведенные в пьесах Шекспира, этим предметом откровенно пренебрегают: Миранда, Изабелла и Беатриче не носят ее никогда.

Разработчики костюмов для коммерческих театральных и кинематографических постановок не могут не принимать во внимание то, что уже имело успех. В случае с исторической драмой они обязаны задействовать те «исторические» сигналы, на которые реагирует публика, так же как и требования современной моды, которая включает в себя среди прочего и актуальный «вкус к реальности» — конвенциональное «естественное» поведение и тот комплекс эмоций, которые вызывает любая сценическая одежда. Добросовестное изучение прошлого, позволяющее проследить, как в разные эпохи сочетались мода и человеческое поведение, приносит дизайнеру по костюмам желаемый результат только, если, во-первых, актер готов участвовать в этих штудиях на равных, а во-вторых, если режиссер вообще в этом заинтересован. Художники по костюмам, как правило, ответственно относятся к тщательному изучению как изобразительного искусства других эпох, так и соответствующих артефактов, но их собственное творчество не может не нести в себе элемента интерпретации. Эта истина оставалась истиной даже в те времена, когда тон задавала «аутентичность», — как выяснилось несколько позже, когда основными характеристиками исторического сценического платья стали считаться «суггестивность» и «аромат эпохи».

В «чистой» театральности XX века соображения драматического порядка явно перевешивали чистую выразительность — которая стала задавать тон в музыкальной комедии, кабаре и кино. На сцене же снова, после растянувшегося на несколько веков перерыва, стало ощущаться влияние современного изобразительного искусства. Сцена самым явным образом начала работать с символикой и сознательно принимаемыми театральными конвенциями. А чувство исторического стиля, воспринятое через призму искусства конкретной эпохи, стало одним из главных рабочих инструментов художника по костюмам. К примеру, переодеть одну эпоху во вполне узнаваемом стиле другой — весьма действенное драматическое средство для того, чтобы решить в едином ключе всю постановку в целом, способ выразить визуальными средствами конкретное понимание пьесы.

Кинематограф сохранил старые, образца XIX века, традиции работы с нарочито демонстративным — напоказ — костюмированием, главной целью которого является зрелищность. Способность камеры на протяжении всего фильма передавать непосредственное ощущение эпохи через выстроенную как единое целое визуальную стилистику ленты встречается разве что в самом высоколбом кино. В таких случаях исторический костюм берется не в качестве изолированной от целого точной детали и не для создания общей «богатой» атмосферы, но для передачи конкретного угла падения или фактуры света, расположения объемов и форм в пространстве, сочетания тонов, характерных для репрезентативной стилистики конкретной эпохи. Детали интерьера, ландшафта и архитектуры гармонируют с деталями одежды, и возникает впечатление, что мы имеем дело вовсе не с костюмами, а с тем, как должна на самом деле выглядеть обычная человеческая одежда (IV.33–39).



IV.33. Исторически точные костюмы в «Леопарде» Лукино Висконти

IV.34. Фотографии из семейных архивов, США





IV.35. Исторически выверенная сцена в «Леопарде» Лукино Висконти

IV.36. Опубликованная на страницах Frank Leslie's Illustrated Newspaper в декабре 1865 г. «причесанная» версия весьма драматического приема у генерала Гранта

IV.37. Руководство по бальному этикету и танцам Бидла (N.Y., 1868)





IV.38. Лоренцо Лотто. «Мессер Марсилио и его невеста». Мадрид, музей Прадо

IV.39. Жених и невеста из «Укрощения строптивой» Дзефирелли



Одежда

Одевание как процесс и как результат есть одна из форм визуального искусства, искусства создания образов, носителем которых становится непосредственно наблюдаемое человеческое «я». Самое важное в одежде — ее внешний вид; все остальные соображения носят условный и ситуативный характер. Внешнее впечатление от одежды зависит не от того, как она скроена и сшита, а от того, как ее воспринимают; и я уже всячески пыталась показать, что в любую эпоху восприятие одежды происходит не столько напрямую, сколько через призму художественных конвенций. Люди одеваются сами и видят других одетых людей, имея в распоряжении целый набор памятных изображений, причем выполненных в определенных стилях. А стиль всегда сводит одежду и тело в некий понятный для всех образ — без роскоши и идеализации, но с чувством реальной естественности.

Как и любое визуальное искусство, искусство одевания имеет свою собственную отдельную историю, держащуюся на цепочках образов, производных от других образов. Но всякий жизненный образ одетого тела в значительной степени является производным от живописного изображения, или, лучше сказать, от непрерывной и при этом общеизвестной последовательности картин одетых человеческих тел, а не происходит напрямую из потребности удовлетворить страсть к красивым покровам тела, которые заново изобретаются каждым поколением или в каждом очередном десятилетии. А различия между тем, как одежда выглядит сейчас (в данный момент времени), и тем, как она выглядела прежде, становятся для нас наиболее очевидными в судьбе стиля их образной репрезентации — включая стилистику фотографии и кинематографа. Процесс одевания есть всегда процесс порождения образов, с отсылкой к широко известным картинам, создающим образцовый порядок восприятия одежды.

Соответственно, и те требования чисто визуального характера, которые определяют перемены в искусстве одеваться, обладают большей властью, способны оказывать более последовательное и продолжительное воздействие на любые разновидности моды, чем требования практического или экономического свойства. Тенденции в моде подобны изменениям, происходящим в изобразительных искусствах; в одежде, так же как и в живописи, технические

изобретения и перемены социального характера второстепенны в сравнении с визуальными стилями; хотя по прошествии некоторого времени первые вполне можно использовать для того, чтобы строже определить то направление, в котором развивались последние. Былые моды зачастую совершенно анекдотическим образом мотивируются либо практической необходимостью, либо случайностью, благодаря которой та или иная высокая — или просто знаменитая — особа была вынуждена внести изменения в собственный наряд, вызвав тем самым очередной виток моды. Куда более близким к реальности выглядит предположение, что подобные инновации вызывались к жизни необходимостью смены или модификации внешнего облика, а уже затем, будучи доведены до совершенства, санкционировались через какую-нибудь значимую публичную персону. Если меняется внешний облик, причину прежде всего следует искать в тенденциях внутри самой моды. Ни одна сиятельная особа и ни одна кинозвезда не в состоянии создать моду, для которой не существует соответствующего горизонта сугубо визуальных ожиданий — даже если в таком повороте есть чисто практическая необходимость.

Вполне очевидно, что некоторые детали одежды с самого начала были задуманы исходя из чисто утилитарной необходимости. Но не менее очевидно и то, что тяга к «стильному» внешнему виду одежды есть мотивация более действенная, чем любая потребность в функциональности и удобстве: хотя бы потому, что функциональные детали зачастую оказываются куда более долговечными, чем породившая их функция. Да и сама их полезность регулярно приносится в жертву соображениям чисто стилистическим. Отвороты на ранних типах военного мундира, к примеру, которые должны были полностью закрывать двойным слоем ткани грудь солдата и держать ее в тепле, очень быстро атрофировались и превратились в чисто декоративные лацканы, которые носились нараспашку, чтобы продемонстрировать цвет отделки. В принципе, их по-прежнему можно было застегнуть наглухо, но никто и никогда так форму не носил.

Таким образом, во всем, что касается одежды, визуальная необходимость часто на деле оказывается сильнее, чем практическая необходимость; но в стилистике одежды, равно как и в стилистике той или иной художественной школы, естественным образом содержатся не только иконографические или символические составляющие, но и сугубо формальные качества. Социологически ориентированная литература об одежде, как правило, рассуждает именно о ее символических аспектах, и при прочтении очередного такого текста складывается ощущение, что формальные аспекты носят второстепенный характер, а символические определяются внешними факторами. Но по сути дела формы и линии платья, а также фактура той ткани, из которой оно построено, тоже меняются по своим собственным, чисто формальным законам — а симболи-

ческое значение, приписываемое той или иной форме, может с тем же успехом быть выражено и с помощью другой. Однако в каждый конкретный момент времени с успехом выполняет эту роль только какая-то одна форма; та самая, которую ищет и находит глаз современника.

Так, например, выразить в одежде женскую социальную и сексуальную свободу можно несколькими разными способами, что в разное время и предпринималось. Конкретный способ полностью зависит от того, каким образом внешний вид одежды отличается от того, как одежда выглядела ранее. Если женское платье имело прямой крой, было бесформенным и длиной по щиколотку, то радикальный сдвиг формы в сторону сексуальной экспрессивности будет выражен в тугом корсете и длинных, широких, ниспадающих юбках — именно так и случилось в начале XIV века. Если среди уважаемых дам стало принято носить тугие корсеты и длинные шлейфы, радикальная сексуальная свобода нашла выражение в прямых, длиной по щиколотку и бесформенных платьях — как то и произошло в начале XX века. Впечатление, что ноги ничем не стеснены в движениях, можно передать, надев брюки, укоротив юбки или, наоборот, сделав юбки широкими, свободными и облегаящими тело. И если брюки и короткие юбки оказываются визуальными неприятными, для передачи соответствующего «сообщения» будут выбраны облегаящие юбки, а не первые два варианта. Именно так и происходило в начале XIX века; как раз для оправдания такой реформы одежды и принялись активно возрождать классическую древность.

Сказать, что женщины после Первой мировой войны надели короткие юбки потому, что последние символизировали сексуальную свободу и позволяли ногам двигаться куда свободнее, недостаточно: все эти символические и практические цели могли быть достигнуты и другими средствами. Женские ноги должны были появиться на виду именно в это время в силу эстетических причин, в силу внутренней потребности, неотделимой от весьма долгого процесса трансформации внешнего облика женщин и женской одежды. Равным образом, мода никогда не могла устоять против искушения воспользоваться отдельными элементами того платья, которое в силу тех или иных причин оказалось здесь и сейчас в центре общественного внимания: к примеру, элементами стиля милитари в военное время или какими-то мотивами чуждой культуры в те периоды, когда именно к этой культуре привлечено политическое внимание общества. Но никакая модная мимикрия невозможна, если получившийся в итоге результат не выглядит притягательно сам по себе и не гармонирует с тем, что уже считается притягательным. Если бы блуза и шляпа Гарибальди в 1865 году и китель генерала Эйзенхауэра в 1945-м не гармонировали с самыми востребованными силуэтами современного им женского платья, их никогда бы не стали имитировать в качестве важных элементов модной

одежды, независимо от того, насколько самозабвенно современницы были готовы ассоциировать себя со своими героями. Никто не копировал китель генерала Першинга; в 1918 году с доминирующими женскими силуэтами он был никак не совместим.

Заимствования и внезапные изменения в модной одежде принято объяснять, анализируя исключительно семантические составляющие, забывая при этом о формальных параметрах внешности, которые и следовало бы сравнивать с предшествующими и конкурирующими тенденциями, как это принято делать при изучении стилистики изобразительных искусств. Джинсы вполне могут служить выражением контркультурной идеологии, однако носят их прежде всего за внешний вид. Они могут быть очень практичными и носкими, однако носят их, опять-таки, за все тот же внешний вид. Исходная система значений, разумеется, добавляет привлекательности внешнему виду вещи, но до тех пор, пока вещь в моде: это своего рода бонус, который идет в нагрузку к вещи при ее покупке. В XIX столетии городские предприниматели любили примерять на себя облик сельских спортсменов-аристократов, наложенный на рудиментарные остатки исчезающего военизированного стиля, — однако сами предметы, несущие в себе все эти смыслы, репрезентировали их неявным образом, тогда как формальные их качества (тусклых расцветок шерстяная ткань, закругленные, расходящиеся спереди полы, жесткие лацканы, декоративные пуговицы) явно доставляли обладателям свое отдельное удовольствие. Коннотации, связанные с военной службой или охотничьими выездами, являются не основными, а периферийными, и не слишком важны для того удовольствия, которое доставляло лицемерие этих вещей. Носились и вариации темы «этнического» или «бедняцкого» облика, но не потому, что людям хотелось выглядеть как попрошайки или как аборигены Ганы. Когда модное платье вбирает элементы, обладающие специфической семантикой или прагматикой, эти последние, как правило, не демонстрируются открыто. То изображение, которое одежда прописывает средствами человеческого тела, доставляет нам удовольствие потому, что отсылает к актуальному идеалу формы, линии, отделки, фактуры материала и телесной пластики. А сам этот идеал конденсируется в некое визуальное (но не идеологическое) единство из тумана доступных нашему восприятию значимых образов, в соответствии с теми требованиями, которые наш взгляд предъявляет к внешнему облику людей. Сам способ видения может включать множество аспектов; однако он обладает неким объединяющим и гармонизирующим свойством, которое, в свою очередь, постоянно подпитывается и усиливается за счет созерцания изображений, репрезентирующих тот или иной визуальный стиль как естественный.

По меньшей мере половина внешнего облика каждого человека в любой момент времени создается его одеждой. Великие или популярные живописцы

(или имевшие счастье совместить обе эти добродетели) постоянно показывают публике правдоподобные образы одетых тел; причем настолько убедительные, что они могут предопределять способ восприятия одежды в течение нескольких поколений. Сегодня эту работу выполняют реклама, телевидение, кинематограф и другие современные носители визуальных образов: можно представить, как тот же эффект достигался в прежние времена, как только люди начали узнавать себя на запрестольных иконах, в храмовой скульптуре, катакомбных фресках, гравюрах, карикатурах, плакатах, иллюстрациях и граффити.

Образы, фиксирующие остановленное в тот или иной конкретный момент движение, появились задолго до возникновения фотографии и кино. Соответственно, должны были возникать, расцветать, сходить на нет и возрождаться многочисленные и сменяющие друг друга конвенции, определяющие выбор таких моментов и способы их передачи. Визуальное восприятие актуальной реальности, пройдя школу изобразительного искусства, вне всякого сомнения постарается не слишком задерживаться на переходных моментах, на тех промежуточных движениях тела и одежды, которые не зафиксированы в изобразительной традиции, и с готовностью останавливаться на тех, которые узнаваемы, поскольку уже в ней представлены. Эти же движения считаются с особым пристрастием еще и потому, что именно на них обращают внимание и другие люди тоже, а оттого движения становятся значимыми и в процессе рефлексии. Движения человеческого тела (в первую очередь это касается движений осознанных; но и неосознанные наши действия также не являются исключением), как правило, согласованы с различными внутренними образами себя, а эти последние по крайней мере отчасти зависят от того, как мы воспринимаем образы, поступающие из внешнего мира.

В подобного рода визуальных рядах существенную роль неминуемо играет внешний облик других людей — родителей, друзей, всех тех, кому человек совершенно естественным для себя образом привык подражать. Однако и эти люди, в свою очередь, неосознанно надевают одежду и транслируют техники тела, диктуемые вполне определенным стилем, ориентированным на современные «модные тренды» — в самом общем виде. Движения головы и ног, общая постановка фигуры определяются не только индивидуальными особенностями человека, но еще и соотносятся на глубинном уровне с некими обобщенными образами, которые в данной культурной среде принято считать приемлемыми и соответствующими «естественному» человеческому облику. Образы эти не могут не включать в себя одежду и ощущение того, как должен выглядеть одетый именно так человек, даже если данный конкретный человек вообще не привык обращать особого внимания на то, как и во что он одевается. Он будет засовывать руки в карманы, закидывать ногу за ногу, класть руку на спинку дивана — и все это, понятное дело, в совершенно «естественной» манере,

имеющей в виду как раз подражание приемлемым образцам внешнего облика. Человек XVI столетия все то же самое стал бы делать совершенно иначе, и жесты его, выдержанные в совсем другой стилистике, при этом были бы столь же естественными — лишь ориентированными на другую систему образов. Люди привыкли незаметно для самих себя подражать картинкам — и другим людям, которые тоже выглядят как картинки, поскольку имеют точно такую же подсознательную привычку.

Причины, по которым люди склонны копировать поведение и одежду своих кумиров, сами по себе достаточно сложны; однако принципиальный механизм подобного подражания исключительно визуален. Общую смысловую подкладку внешнего вида могут образовывать достаточно сложные коннотации и ассоциации; но конкретные детали весьма приблизительно соотносятся с этими сущностными категориями. Их копирование — акт эстетический. Людям хочется напоминать вполне определенные картины (живые, движущиеся или застывшие), и они выбирают те вещи, которые наденут, и тот общий вид, в котором появятся на работе, в магазине или в автобусе, в согласии с конкретным способом соотнесения с подобного рода картинками. И та одежда, которая позволяет добиться этого без дополнительных усилий, и будет восприниматься как наиболее уместная и желанная: ее будут называть просто «удобной», в сравнении с любой другой. Но создает такая одежда не столько физическое чувство комфорта, сколько приемлемый для человека образ самого себя — включающий жесты, позы и все прочее — без изнуряющей необходимости постоянно что-то подправлять и совершенствовать.

За последние полвека медийная индустрия поставила на поток создание и распространение образов, которым могут подражать миллионы людей; однако и в прежние времена, в эпоху жесткого социального ранжирования и четких классовых различий, должен был действовать свой основанный на внешних образах механизм визуализации личности; и одежда, как и в наше время, должна была выполнять роль средства, благодаря которому подобная визуализация становится частью повседневной реальности. Элегантные люди стремились жить и чувствовать, равняясь на те тонко продуманные и исполненные образы, которые писали с них ван Эйк, Ван Дейк, Энгр, Николас Хильярд или Джон Сингер Сарджент. Но и в популярном искусстве существовали свои, облегченные и упрощенные вариации идеальных образов одетого тела — в особенности после изобретения книгопечатания. Посредством печатных и гравированных изображений люди имели возможность познакомиться с реалистически поданными конвенциональными формулами репрезентации одетых персон, каким бы статусом эти изображения ни обладали и с какими бы целями ни создавались — и идентифицировать себя с ними. Целью при этом, как правило, была не столько фиксация текущей моды — хотя модные иллюстрации как таковые су-



V.1. Альберт Экхут.
«Бразильская индианка».
Копенгаген, Датский национальный музей

V.2. Питер Пауль Рубенс. «Венера и Адонис»
(фрагмент). Нью-Йорк, Метрополитен-музей,
дар Гарри Пейна Бингема

ществовали начиная с XVII столетия — сколько обычная «работа», которую искони выполняла любая картина: иллюстрировать, пропагандировать, поучать и развлекать публику. Образ человеческого тела (причем тела, как правило, одетого), относящийся к любому периоду в истории изобразительного искусства, вполне опознаваем в качестве отсылки к соответствующему комплексу представлений о визуальной реальности и опознаваем в качестве примера стиля эпохи. Так, к примеру, на политической карикатуре или на иллюстрации к литературному произведению (даже в тех случаях, когда одежда была принципиально фантастической), одетые фигуры будут иметь телесные пропорции, которые у современников принято считать «естественными» — чтобы тем убедительнее передавать все прочие, не относящиеся к портновскому искусству, смыслы изображения. Таким образом, датировать изображение помогает не только и не столько общая репрезентативная техника, сколько конкретное сочетание пропорций и поз одетых фигур, их жестов и того, как в общем и целом выглядят и они сами, и надетые на них вещи.

Например, в начале XVII века фигуры эти живо напоминают облаченных в атлас модных красоток Рубенса, даже тогда, когда показывают облаченных в перья американских индианок; облик в целом никак не зависит от специфики

костюма. Зритель начала XVII века, привыкший к общему стандарту «естественной» человеческой внешности, увидел бы здесь только различия между образами индианки и европейской дамы; но в историческом отдалении мы первым делом обращаем внимание на сходства. Облаченная в листья «дикая» женщина из Южной Америки, дотошнейшим образом запечатленная фламандским художником XVII века, который работал *in situ** и намерением которого была не лесть и не идеализация модели, а реалистичное запечатление, тем не менее отчетливо выказывает свое родство с Венерой Рубенса (V.1, 2; см. II.21). Сходство это создается художниками в ходе повседневной работы, судя по всему, бессознательно — но при этом оно разом и отражает, и направляет общий в то время способ видения. Но применительно к самим художникам представление о бессознательности способа видения — это концепт, лишенный всякого смысла; и вместо того чтобы забивать голову подобного рода фикциями, исследователь должен обращать внимание прежде всего на вполне сознательные отсылки к актуальным конвенциям восприятия и передачи «естественных» человеческих фигур.

Если не считать таких жанров, как дидактическая иллюстрация, с одной стороны, и памфлет, обличительный или подстрекательский, с другой, то лучше всего актуальные представления о том, как должна выглядеть человеческая фигура, как правило, бывают переданы в произведениях изобразительного искусства второго плана — в непритязательной портретной, жанровой или религиозной живописи. Художники великие и самобытные способны создавать образцы удивительной творческой проницательности, людские образы, которые выглядят одновременно универсальными и в высшей степени характерными для своей эпохи; однако успехом у современной им публики зачастую пользуются художники откровенно второразрядные — и одна из причин этого состоит в том, что они предлагают зрителю человеческие образы вполне приемлемые и не вызывающие у него беспокойства, образы, которые выглядят и ведут себя именно так, как зритель сам хотел бы выглядеть на полотне; эти художники по возможности стараются воспроизводить надежды и чаяния живых людей и поддерживать значимые для них визуальные представления. У больших же художников свидетельства, что в общем и целом считалось в их времена нормальным во внешнем виде человека, вероятнее всего, лучше представлены в набросках, особенно подготовительных к большим композициям.

Такие наброски представляют собой нечто вроде графической скорописи, набора характерных признаков индивидуального стиля художника при изображении человеческих фигур; в них нет той продуманной завершенности, которая свойственна законченным рисункам или тем выразительным эскизам,

* Букв.: «на месте» (лат.).

которые делаются с живой натуры, со всем неизбежным в подобных случаях лично окрашенным вниманием к живой модели. Они представляют собой свернутые формулы человеческих фигур, поз и групповых композиций; обобщения, схваченные мысленным взором художника. Совершенная постановка руки великого художника делает такие рисунки куда более говорящими, чем если бы их сделал исполнитель менее ловкий. Буквально несколькими росчерками они передают объем, занятый юбкой, изгиб шеи, складки на рукаве и общие пропорции фигуры. По большому счету, некоторые художники самых больших своих высот достигли именно во владении этим тонким инструментом; первым из их числа на ум приходит Константен Гюи, которым так восхищался Бодлер. Они передают актуальную моду лучше любого, самого профессионального автора модных иллюстраций — благодаря умению тонко чувствовать пластику одетого тела.

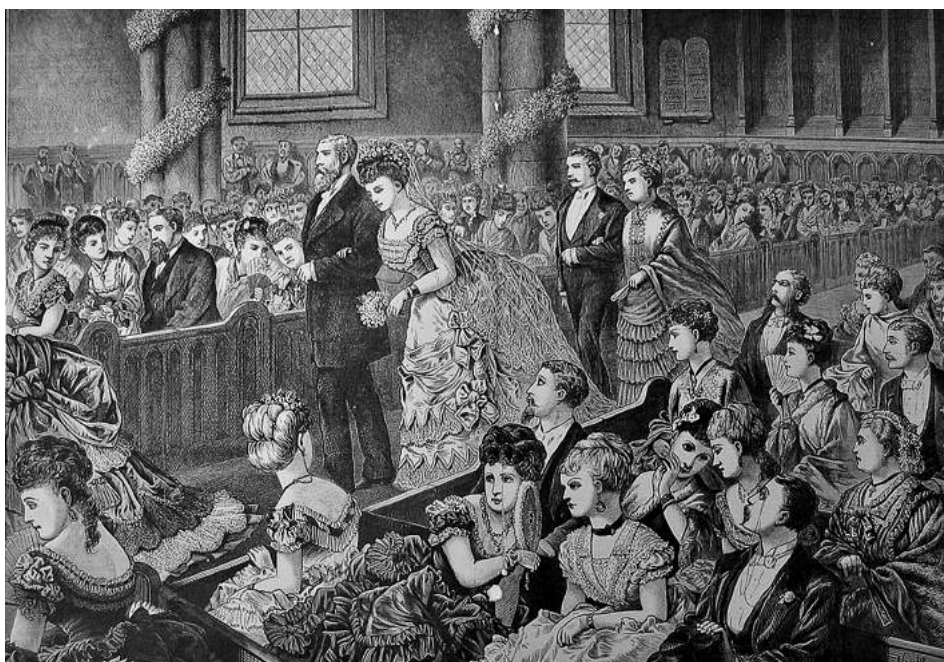
Модная иллюстрация с конца XVIII века сделалась отдельной отраслью изобразительного искусства, со своей собственной системой профессиональных статусов; и она выработала свою собственную иконографию и свой собственный уникальный стандарт деформации и стилизации оригинала. До этой модной эпохи такие иллюстраторы, как Венцель Холлар, и даже такие великие художники, как Дюрер и Гольбейн, могли создавать целые серии одетых человеческих фигур специально для того, чтобы выставить напоказ наряды; однако в этих работах явственно ощущим авторский изобразительный метод. Художник, специализирующийся на модных иллюстрациях, как и карикатурист, развивает свою технику только в одном направлении; и степень индивидуализированности стиля в данном случае никогда не бывает чрезмерной. Фигуры прежде всего прочего демонстрируют конкретный способ графической стилизации — даже одежда в этом смысле играет второстепенную роль. Модный художник прежде всего стремится создать привлекательный образ в рамках того изобразительного стиля, который на данный момент принято считать соответствующим последним модным тенденциям — точная передача особенностей кроя и отделки или социальный комментарий не есть предмет его преимущественной заботы.

Прочие разновидности иллюстраций — к примеру, иллюстрации к романам Диккенса — стараются изобразить на втором плане усредненные и обобщенные образы одетых людей, вовлеченных в практики повседневности, чтобы на их фоне тем более полно и ясно звучало основное смысловое содержание рисунка. Точно так же обстоит дело и с теми непритязательными рисунками, которыми принято украшать разного рода рекламные брошюры и инструкции по технике безопасности: действующими лицами на них являются абстрагированные одетые фигуры, чьи общие очертания и телесные пропорции воспроизводят принятые представления о естественном человеческом облике. Главным принципом



V.3. Томас Роулэндсон. Воксхолл-Гарденз

V.4. Свадьба в церкви на Пятой авеню в Нью-Йорке. Рисунок Дж.Н. Хайда, опубликованный в Frank Leslie's Illustrated Newspaper



стилизации таких фигур является *естественная* идеальность образа — в отличие от образов с модных иллюстраций. Внешний вид этих одетых тел выстраивается так, чтобы воспринимать и оценивать его можно было не уделяя ему особого внимания, не рассматривая в деталях — и с полувзгляда принимать как «нормальный». При этом основным смысловым назначением картинки может быть демонстрация оформления гостиничного холла или того, как правильно разложить шезлонг. Фигуры, показанные на таких рисунках группами, как правило, не слишком отличаются друг от друга с точки зрения возраста, роста, веса и общей манеры одеваться, а фигуры, показанные отдельно, представляют собой некий среднестатистический вариант «человека вообще» — в чем и состоит единственная их значимая функция. На изображениях былых времен фигуры тоже довольно часто играли подобную роль, когда им это позволяла основная тема картины. Если же основная тема как раз и состояла в показе многолюдной сцены, переполненной разными видами и типами человеческой деятельности, то и фигуры выписывались с явной тенденцией к варибельности и (как в случае с такими великими художниками, как Питер Брейгель) могли излучать неотражимое человеческое обаяние; но вот зрители в изображении процессии или фигурки на пейзажной акварели вид имеют один на всех, нейтральный и должным образом отстраненный. Их главная задача в том, чтобы пробуждать в зрителе ощущение идентификации, достаточно приятное, не лишённое, может быть, некоторой занимательности, но уж никак не рассчитанное на то, чтобы вызвать какое бы то ни было беспокойство (V.3–4).

Некоторые успешные художники были обязаны своей славой прежде всего способности четко прописывать те образы, в которых людям хотелось видеть самих себя, — те, что визуально соответствовали наиболее комфортным формам самоощущения. Подобного рода комфорт может держаться не на одном только самолюбовании; самоуничижению и самоиронии также может найтись место. Но самые популярные изображения людей — обычных людей — как правило, предлагают публике сочетание достаточно характерной (и легко опознаваемой) правды жизни с высоким, но, по всей видимости, вполне достижимым идеалом. Для Англии середины XIX века прекрасным примером могут служить картины Фрита, а для Америки середины XX — работы Норманна Роквелла.

Та разновидность представлений о самих себе, о которой идет речь, носит характер не психологический, моральный или социальный: дело тут в физическом самоощущении человека и в том, как он ощущает собственное *одетое* тело. Конечно же, политическое или социальное содержание фигуративной картины бывает зачастую тесно связано со всем этим; и на многих сатирических карикатурах и светских портретах может составлять существенную часть общего смыслового фона. Существует однако и другая достаточно представительная

категория картин, транслирующих серьезные социальные и религиозные смыслы через посредство особым образом расположенных человеческих фигур, для которых специфические особенности и сочетания тел и надетых на эти тела одежд представляются не слишком значимыми; в подобных случаях одетые тела вполне осознанно выполняются в нарочито обобщенной манере, с тем чтобы не отвлекать зрителя от основного содержания картины. Художники уровня Гойи или Микеланджело никогда так не поступали, но так делало великое множество других вполне достойных художников (и продолжает делать, в особенности в современном коммерчески ориентированном искусстве). В подобных случаях по изображениям можно понять не только то, как по замыслу художника, основанному на его собственной, привилегированной манере видения, должны были выглядеть одетые человеческие тела, но, вне всякого сомнения, и то, как они выглядели в действительности, не только в глазах художника, но и в глазах его современников. Когда сюжет картины помещен в другую эпоху и населяющие ее персонажи должны представлять обитателей, скажем, древней Ниневии, а художник по этой причине облачает их в одеяния, смутно напоминающие библейские и во всяком случае никак не похожие на современное платье, пропорции и жесты этих одетых тел с достаточной ясностью дают нам возможность определить время написания картины. В своем стремлении представить зрителю некую универсальную человеческую телесность художник внушает аудитории представление о том, что все тела во все эпохи выглядели как современные тела. В 1860 году Гюстав Доре скроил для своих проклятых душ тела, вполне соответствующие эпохе и достаточно радикально отличающиеся от тех, коими в 1440-м Рогир ван дер Вейден наделил своих управляющихся в ад грешников. В подобном контексте речь, конечно же, идет не об идеализации, а об отсылке — в самом общем виде — к действующим стандартам: о «приведении к общему знаменателю».

Конечно же, конвенции, связанные с внешним видом персонажа и с его поведением, уже изучались применительно к изобразительному искусству, но в отрыве от функции отражения существующих обычаев. Иконография жеста и позы обладает несомненной значимостью в произведениях мифологического и религиозного характера; равным образом и то, что изображено надетым на человеческие фигуры, — одежды Иисуса, атрибуты Дианы — должно содержать в себе привычные для зрительского глаза референции, позволяющие идентифицировать персонажей и сюжет. Однако и модной иллюстрации также удалось за столбить за собой свое особое место — порой в виде портрета, а порой, в те времена, когда входила в моду жанровая сцена, в виде фигуры, вписанной в жанровую сцену или в замаскированную под жанровую сцену аллегорию. В изобразительном искусстве то и дело приходится сталкиваться с фигурами, единственное предназначение которых в том, чтобы воплощать идеальное



V.5. Андре Буи. «Чистильщица посуды». Париж, Музей декоративно-прикладного искусства

одетое человеческое тело. Подобного рода образы далеко не всегда и отнюдь не обязательно демонстрируют нам моду, которая на данный конкретный момент считалась верхом изысканности и шика, даже если картина представляет собой портрет владетельной особы. Вместо этого они могут совершенно осознанно репрезентировать стиль платья, подходящий для какой-нибудь другой социальной группы — или для другой эпохи, или для какой-то определенной роли. Идеал в данном случае будет предметом компромисса между художником и его аудиторией. Но при этом одежда, облегающая тело человека, и будет создавать основную тему картины.

Шарден, Фрагонар и другие французские художники XVIII столетия написали целую серию полотен с названиями вроде «Чистильщица посуды»: «Шоколадница» Лиотара — одно из самых знаменитых в этом ряду. Немало английских художников XIX века писали очень похожие изображения изящнейшим образом одетых служанок. Среди множества модных иллюстраций, демонстрирующих наивысший возможный уровень шика и не делающих при этом особой тайны из своей природы, можно отметить и довольно многочисленную группу безмянанных дам Терборха; среди модных иллюстраций с более скромной подачей материала окажутся «Мальчик в голубом» Гейнсборо



V.6. Томас Гейнсборо. «Мальчик в голубом».
Пасадена, Библиотека и Музей изобразительных искусств Генри Э. Хантингтона



V.7. Артур Девис. «Портрет Джеймса Бриджеса, 3-го герцога Чандоса»



V.8. Жан Антуан Ватто. «Меццетино».
Нью-Йорк, Метрополитен-музей

и портрет мадам де Сталь в образе Коринны. По большому счету, эти последние скорее можно было бы назвать иллюстрациями не модными, а костюмированными, поскольку мадам де Сталь одета в платье героини собственного романа, а мальчик у Гейнсборо — в костюме откровенно «вандейковский».

Эта разновидность стилизованного под вкусы «кавалеров» костюма была вообще широко распространена в английской портретной живописи XVIII века — традиция, которая представляла собой своеобразную дань уважения художнику, сделавшему так много для того, чтобы англичане предшествующего, XVII, столетия приучились чувствовать себя людьми элегантными (V.6, 7). Такого же типа костюмы, с очевидной отсылкой к модам былых времен, носят и мечтательные влюбленные Ватто — но только уже с выраженным привкусом театральности. В старомодной одежде всегда присутствует особая стильная живописность, как очень заостренное визуальное обобщение романтического посыла. Поза и общая форма тела остаются современными, а стильное старомодное платье подгоняется таким образом, чтобы им не противоречить. Такие картины, как «Мальчик в голубом» или «Меццетино» (V.8) и «Паломничество на Киферу» Ватто, являют образцы для комико-романтической театральной сцены, модные иллюстрации с изображением идеального фантазийного платья.

Картины, представлявшие собой модные иллюстрации к платью крестьян, слуг и нищих, были составной частью романтически ориентированной изобразительной традиции со времен Барокко. Всякий раз, когда театризованные или романтически переосмысленные сцены из «низкой» жизни становились приемлемой темой для высокого искусства, на модных полотнах начинали появляться идеализированные вариации на тему одежды слуг и служанок, обобщенные костюмы селян и со вкусом перепачканные отрепья (см. III.24, VI.27). Начало этой традиции, судя по всему, положили итальянские и испанские — жившие после Караваджо — художники XVII века. Крестьяне Ле Нэнов, работники Веласкеса и оборванцы Мурильо являют собой очевидных предшественников очаровательных селян Греза и крестьянских парнишек Ганса Тома. Эти повторяющиеся время от времени рецидивы стилизованного и эмоционально окрашенного видения одежды низших классов, так же как и в случае со старомодной одеждой, легко уживаются с «реалистическими» сценическими, а со временем и с кинематографическими конвенциями. С точки зрения Пьеро делла Франческо, Иеронима Босха, Гойи и Ван Гога, одежда бедняка выглядит совершенно иначе. Этим художникам — как и многим другим — интересна прежде всего сама бедность этой одежды как качество; грация или красота может быть характеристикой только всего полотна, но никак не темы. Подобные картины с модными иллюстрациями сопоставлять бессмысленно.

Чаще всего в европейском искусстве, разумеется, модные иллюстрации встречаются на библейские темы, особенно в тех случаях, когда религиозное



V.9. Уильям Блейк. «Девы мудрые и девы неразумные». Нью-Йорк, Метрополитен-музей



V.10. Модная иллюстрация, июль 1801

V.11. Уильям Блейк. «Иосиф и жена Потифара». Нью-Хейвен, Коннектикут, Йельский центр британского искусства



V.12. Модная иллюстрация из издания Рудольфа Аккермана, январь 1809



искусство остро ощущает себя как таковое и переходит к прямой пропаганде. Контрреформационные полотна в Италии или живопись немецкой группы «Назорей» ставят перед нами облаченными в сакральные одежды правила современного хорошего тона и хороших манер, каковую моду переняли у них современные гипсовые статуи святых, а также художники по костюмам, обслуживающие производство киноэпопей на библейские темы (см. I.58).

«Классические» модные иллюстрации сделались обычны в европейском искусстве со времен итальянского Возрождения, когда впервые начали предприниматься попытки выстроить некую визуальную гармонию между современными модами и «настоящим» античным платьем. С тех пор вопрос о том, что теперь носят порядочные нимфы, часто становился основной темой картины, а также, как обычно, и постоянным источником вдохновения для театральной сцены — за исключением тех периодов, когда сценические нимфы (и богини) следовали своей собственной, чисто театральной моде.

Уильям Блейк, создавший в рамках сразу распознаваемого фигуративного стиля свою собственную, откровенно неземную человеческую расу, вывел на свет целый ряд женских фигур, которые никак невозможно отличить от фигур на современных ему модных иллюстрациях — ни по жестике, ни по другим чертам и свойствам. Подобие это стало возможным отчасти потому, что модные иллюстрации, в конце XVIII века еще не покинувшие колыбель, исполнялись в обыкновенной, общей для художников-иллюстраторов стилистике, без тех характерных искажений, которые потом стали признаком модной иллюстрации как отдельного жанра. Блейкова «Жена Потифара» словно бы только что сошла со страницы Галереи моды Хайделоффа за 1802 год (V.9–12). И в том и в другом случае художник пытался передать зрителю ощущение обычного женского тела, только оказавшегося в необычной обстановке. Смысл одетого тела на модной картинке и на иллюстрации к библейскому сюжету, конечно, различный, но двигаясь в разных направлениях, смыслы эти в итоге определяют систему координат, в которой тем более отчетливо вырисовывается нормативный образ по-современному одетой женщины. И если два настолько различных между собой изображения заставляют женщин выглядеть настолько похожими друг на друга, значит оба следуют какому-то общему визуальному принципу, в духе которого принято было воспринимать тогдашнюю женщину и сама тогдашняя женщина воспринимала себя. Известно, что в ту эпоху женское платье плотно облегалo груди, которые представляли собой пусть не слишком выдающиеся вперед, но идеальные по форме и широко расставленные полушария. Бедра были узкими, руки — длинными и подвижными, и «носить» их надлежало либо обнаженными, либо вдетыми в узкие рукава с высокими проймами. Можно даже предположить, что на тогдашнюю женщину с короткими руками, широкими бедрами и близко расположенными



V.13. Томас Фэд. «Возвращение солдата». Кеттеринг, Нортхэмптоншир, собрание сэра Дэвида Скотта

остроконечными грудями обращали куда меньше внимания, и поэтому она почти не присутствовала в общем поле зрения.

Судя по всему, визуальное взаимодействие картинной и реальной моды существует всегда — по крайней мере если речь идет о людях, которые создают реалистические репрезентации самих себя и уделяют им достаточно большое количество внимания. Актуальные модные тенденции в области внешнего вида тел, облаченных в те или иные вещи, отражались (и продолжают отражаться) в изобразительном искусстве потому, что отбирались и присваивались восприятием современников в качестве общезначимой истины. Все, что так или иначе отличалось от этой истины, — в том числе и то, что только позднее было признано истинным, — попросту обходили вниманием: как художники в своих творческих практиках, так и широкая публика в своих практиках повседневности. Исключение из этого правила в мире изобразительного искусства в любую эпоху представляли собой создания воистину оригинальных гениев, которые, как Микеланджело или даже как тот же Берн-Джонс, оказывались в состоянии изобрести свой собственный фигуративный стиль — может быть, и казавшийся современникам противоречивым и революционным, но способный при этом изменить представления последующих поколений о человеческой телесности. Другой тип самобытных творческих личностей, таких как Тулуз-Лотрек или Икинс, сознательно копировали с натуры образцы, шедшие вразрез с принятыми визуальными ожиданиями: толстых женщин в те времена, когда нормой считались женщины стройные, или, наоборот, худощавых, когда естественным состоянием

женщины считалась фигура пухлая. Произведения искусства, привлекавшие внимание к таким аспектам визуальной правды, которых принципиально не замечали, либо воспринимались как откровение, либо вообще не воспринимались. Со временем некоторые из них начинали превозноситься как шедевры, другие клеймились как отвратительные; но за исключением таких совершенно оригинальных, индивидуализированных систем видения, успешные и серьезные художники в неоспоримом большинстве своем стремились изображать человеческие фигуры со всей достоверностью, чтобы зритель с первого же взгляда принимал их как «настоящие» и при этом испытывал чувство зрительного комфорта, а не дискомфорта. Данное правило сохраняло свою силу даже в тех случаях, когда композиция — и с точки зрения поз, и с точки зрения одежды — строго отсылала к широко известным античным статуям и когда сюжет выбирался сугубо мифологический. Чтобы картина получила признание, требовалось, чтобы люди на ней выглядели точно так же, как любой из представителей современной зрительской аудитории *мог бы* выглядеть, окажись он на их месте, — даже если он при этом готов был на время согласиться с условностями и поверить, что является свидетелем исторической или мифологической сцены. Французские дамы времен Второй империи, разглядывая полотна Жерома, с удовлетворением отмечали, что плечи у древних римлянок были покатыми, точь-в-точь как у обитательниц современного им Парижа.

Когда успешный художник создавал образы, отражающие современную жизнь, он предлагал зрителю реальность, которая одновременно являлась и эталоном, и копией, — визуальную конвенцию, которой надлежало следовать в искусстве, равно как и в жизни. В 1855 году зажиточные англичане с готовностью узнавали себя на таких картинах Фрита, как «Дерби» или «Ремсгейтский пляж», а если они одевались и выходили на прогулку, то вполне естественным образом видели себя (пусть даже и не вполне осознанно) похожими на персонажей этих картин. Наблюдатели со стороны придерживались точно такого же мнения; так что мнение это превращалось в непреложную истину, и можно было без зазрения утверждать, что всем женщинам свойственно иметь гладкие блестящие волосы, крупные миндалевидные глаза, пухлые щеки и весьма объемный равномерный выступ над талией. И распространялось это, судя по всему, не только на изысканных светских дам, но даже на батрачек и жен рыбаков (V.15): если тогдашнее изобразительное искусство, будь то академическая салонная гладкопись или «натуралистически точные» нравоописательные гравюры (к примеру, во вкусе Мэйхью*), бралось изображать городскую или

* Хенри Мэйхью (1812–1887) — одна из самых заметных фигур на культурном небосклоне викторианской Англии, журналист, драматург, публицист. Основатель (вместе с Марком Лемоном) журнала Punch (в 1841 году).

деревенскую бедноту, данный конкретный способ избирательного визуального восприятия был практически неизбежен.

Если ты знаешь наверняка, что художник вполне осознанно нацелен на то, чтобы *не* идеализировать свой предмет, и обнаруживаешь при этом, что фактология, касающаяся одежды и телесности его моделей, ничем не отличается от той, которая представлена в старательно идеализированных работах, само собой напрашивается заключение: речь в данном случае идет не об идеале, а о том, что считалось правдой с общепринятой в ту эпоху точки зрения. Люди искренне верили, что и сами они, и их одежда выглядят так же, как на картинах. В наши дни для того, чтобы демонстрировать самим себе визуальные факты нашей внешности и нашего поведения, у нас есть фото- и кинокамеры: и смена моды в доминирующей стилистике фото- и кинообразов доказывает неизбывную действенность этой системы визуального отбора.

В самом начале эпохи фотографии и кинематографа казалось, что теперь пресекаются сами возможности разного рода иллюзий и избирательного визуального восприятия. Представлялось, что образы сильных мира сего во всем блеске, образы знаменитостей во всем роскошном изобилии отличительных признаков, образы красавиц во всем великолепии их наготы будут подняты при помощи искусства фотографии до невиданных доселе высот истинной достоверности, что «живопись умерла» навсегда, а «камера не врет». Но вскоре выяснилось, что самый мощный импульс к дальнейшему развитию фотоискусства дает техника «обмана» при помощи фотокамеры — возможность превратить ее в инструмент для художественного творчества. Как только утратило свою изначальную новизну ощущение чуда, связанное с чисто технической возможностью фиксировать образы на пластине точно так же, как это делает человеческий глаз, фотография сделалась одним из графических искусств, настолько же гибким и подверженным стилистическим мутациям, как и многие другие, уже имевшие к тому времени солидную историю попытки передать в двух измерениях трехмерную реальность. В первые полвека своего существования фотография хотя бы отчасти воспринималась как служанка искусства, так же как и обычный человеческий глаз: несколько менее универсальная и разносторонняя по сравнению с ним, но зато куда более покорная и управляемая.

Художники XIX столетия фотографией пользовались постоянно, зачастую рассматривая их как грубые или незаконченные наброски к картинам. Соответственно, и в восприятии широкой публики фотографический портрет человека выглядел тем красивее и тем в большей степени обладал силой визуального воздействия, чем больше был похож на живописное полотно — а вовсе не наоборот, как в позднейшие времена. Портретные и «художественные» фото специально строились так, чтобы походить на картины, а картины сплошь

и рядом писались с фотографий. И делалось это зачастую такими великолепными художниками, как Дега или Мане, которые пользовались фотокамерой так, словно это была дополнительная пара глаз, этакий подмастерье, нечто такое, что позволит получить незамутненный исходный вариант образа, который художник с его уникальной манерой видения впоследствии может подвергнуть преобразующему художественному воздействию.

И тем не менее со временем именно фотографическая точность сделалась всеобщим критерием визуальной истины. На ранних натурных фотографиях конца 1850-х годов даже самая модная публика выглядит несколько неряшливо одетой в сравнении с тщательно отретушированными и подкрашенными фотопортретами той же эпохи. Дамам, которые в 1868 году сидят на лужайках в своих кринолинах или демонстрируют нам объемистые шляпы и турнюры в 1898-м, странным образом недостает линейной ясности очертаний. Платья их закручиваются вокруг тела, занимают слишком много места и неловко торчат во все стороны сразу. На модных иллюстрациях, постановочных фотопортретах или на портретах кисти Энгра или Сарджента от них исходит совершенно другая атмосфера — резкий и четкий аромат утонченного изящества. Эти последние и должны были представлять *подлинную правду*.

С другой стороны, с тех пор как фотография обрела непререкаемый авторитет во всем, что касалось наглядности изображения, неловкими и странно одетыми начали выглядеть именно люди, изображенные в современной элегантной одежде на живописных полотнах; а истинную суть шика середины XX века могла отныне обнаружить только фотография — и особенно фотография непостановочная. Моментальные фото светских звезд, ярче прочих сияющих в данный момент на небосклоне моды, дают прекрасное представление о том, насколько простым с позиций эстетического восприятия сделалось элегантное женское платье: одной-единственной фотовспышки теперь достаточно, чтобы увидеть и оценить его разом во всем великолепии. Модная фотография стала копировать технику моментального снимка, чтобы приблизиться к ориентированным на сиюминутность визуальным вкусам эпохи. Дизайнеры стали придумывать такие платья, чтобы лучше всего они смотрелись именно в лучах вспышки. Первые попытки подступить к этой технике заметны в работах молодого Лартига — и в том, как выглядят его модели.

Примерно к началу 1920-х годов публика успела привыкнуть к свойственной фотографии манере видеть. По большому счету, этому в немалой степени способствовало то, что некоторые иллюстраторы контрабандой протаскивали фотографию в визуальное сознание современников, публикуя прорисованные тушью копии фотоснимков и не ставя зрителя в известность о наличии исходника. Популярная графика, это зеркало общественной жизни, исподволь начала уступать место фотоглазу. Парадный портрет и салонная живопись



V.14. Чарльз Дана Гибсон. Рисунок

не только использовали фотографию в своих целях, но также вполне оказывались подвержены ее влиянию. Но публике конца XIX века хотелось картинки с неким застигнутым врасплох идеалом шикарности, и фантазии Чарльза Даны Гибсона были по-прежнему предпочтительны по сравнению с пока еще не слишком уверенными фотокадрами. Одежда все еще была слишком сложна для того, чтобы ее, надетую на реальную человеческую фигуру, можно было удерживать в полном и совершенном порядке и запечатлеть при помощи фотокамеры в откровенно случайных обстоятельствах (V.14).

Примерно к 1912 году мода и фотография сделали шаги навстречу друг другу, отыскивая общие интересы, как и в наши дни. В те времена зачинателем этого стал Лартиг; на его моментальных снимках гуляющих в парке или по улице элегантных дам заметно, как подобного рода схваченные камерой случайные обстоятельства поднимают их несколько вычурные туалеты до уровня визуального совершенства, практически недостижимого в студии художника.

Ни на одном из портретов, запечатлевших элегантных женщин в костюмах 1914 года, они не выглядят столь безупречно, как на фотографиях Лартига. Ему впервые удалось запечатлеть при помощи фотокамеры неуловимую сущность настоящего шика — энергию, живые, тяготеющие к абстрактным линиям формы, лицо, одежду и тело, воспринимаемые как некое единое, таинственное, никогда не сводящееся к какой-то конкретной личности, подвижное целое. Идеализированная, пропущенная через посредство фотокамеры система восприятия и репрезентации образов оказалась в состоянии поднять актуальную моду до давно уже чаемых высот: так же как когда-то это делала кисть Энгра или Ван Дейка. Более того, фотографии Лартига показывали вовсе не то, как следует разглядывать элегантно одетого человека, чтобы как следует рассмотреть его — задача, которую когда-то выполняла портретная живопись. Они показывали, как элегантность можно распознать с первого взгляда.

Изменения коснулись и модной иллюстрации: в то же самое время и в том же направлении, заданном авангардными образами Лартига. В искусстве, занятом передачей актуальной моды, вошло в привычку оперировать крупными, четко очерченными формами, ориентированными на быстрое визуальное

V.15. Жак-Анри Лартиг. «Соревнования четверок в Отей», фотография. Париж





V.16. Модная иллюстрация

считывание, но не опознаваемыми сразу как собственно человеческие. На протяжении ста двадцати лет идеальной репрезентацией моды являлись серии тщательно исполненных гравюр, которые в журнальном формате зачастую сопровождалась длинными текстовыми описаниями. Одежда кроилась в полном соответствии с этим иллюстративным стилем: каждый костюм состоял из бесчисленного множества отдельных деталей и форм, каждая из которых требовала самостоятельной проработки и отделки (V.16). Новая, возникшая в XX веке стилистика модной иллюстрации в какой-то степени напоминала суггестивную поэтическую прозу имажистов: сам стиль рисунка (post, но, вероятно, не вполне propter* Лартига) показывал намеренное искажение пропорций и энергичную, стремительную технику. Таким образом, по крайней мере во всем, что касалось моды, камера стала формировать вкус к абстрактному искусству; а популярная графика, опять же, во всем, что касалось моды, — копировать фотографический метод. Новым критерием элегантности сделалось моментальное впечатление, остановленное мгновение.

После того как глаз публики приновился к фотографической манере видения, новым идеалом в дизайне модной одежды сделалась спонтанность. К 1914 году платья красавиц, увековеченных кистью Болдини или Эллэ, с при-

* После... но не вследствие (лат.).

сущей им показной небрежностью мазка или штриха, начали выглядеть так, словно их впопыхах схватили на живую нитку, а то и вовсе скололи булавками (V.17). Волосы, как правило, были уложены весьма продуманно — но производили такое впечатление, будто их подхватили на ходу абы чем и абы как. Для художников, даже опытных и талантливых, выстроить такого рода прекрасную небрежность было задачей не из легких; и еще труднее это было для фотографов-любителей. На тогдашних моментальных снимках мы то и дело натываемся на прискорбным образом скомканные и нелепо растопыренные вещи, этокое наследие тех времен, когда искусство фотографии было еще в колыбели и не научилось как следует обходиться с мощным ресурсом фотографического видения. Фотографам удавалось добиться ощущения спонтанности



V.17. Джованни Болдини.
«Мадам Шарль Макс».
Париж, Музей современного искусства

кадра — но не ощущения мимолетности возникающего в этом кадре образа. Но работы Лартига прямо свидетельствуют о том, что фотографии постепенно удалось справиться с задачей фиксации тех тонких и сложных модуляций, которые совершает с любым объектом — будь то объект природный или произведение портновского искусства — обычный человеческий глаз, если дать ему достаточно времени. Речь идет о способности чего угодно, вплоть до одетого женского тела, быть сведенным к идеальным абстрактным фигурам; кстати, и сами эти фигуры также претерпевали тогда существенные перемены, чтобы подходить к новому типу визуальной идеализации.

Резко очерченные или, напротив, изысканно изогнутые плоскостные фигуры новомодных изобразительных стилей — ар-нуво, которому наследовал ар-деко, — заявили о себе в театральных проекциях Бакста и расцвели пышным цветом в знаменитых дизайнах одежды Поля Пуаре. Хотя Пуаре и приписывал себе едва ли не большую часть тех революционных изменений, которые произошли в мире моды в его время, широкая публика по большей части получала о них представление исключительно через стильные, откровенно ориентированные на эффект моды рисунки Лепапа, Ириба и, наконец, Дюфи — художников, которых Пуаре нанял для того, чтобы они воплощали в жизнь его идеи. По большому счету, родителями и законодателями новых мод стала еще не венчанная пара только что родившегося на свет искусства фотографии и свежевозникшей моды на декоративное искусство. Одежда, которую создавал Пуаре, лучше всего смотрелась либо в виде набора плоскостных цветных пятен, в манере работавших на него художников, либо сфотографированной в тяготеющей к абстрактности манере Лартига. Как элегантные они могли восприниматься только теми женщинами, которые были способны представить самих себя в качестве визуальных абстракций. Дамы, которым по-прежнему было привычнее воспринимать себя через призму постановочной фотографии, детально проработанной гравюры или эскизного рисунка в духе гибсоновских девушек, навряд ли могли почувствовать себя комфортно в безумных, похожих на пагоду туниках из яркого оранжевого шелка; людям же, впитавшим искусство Матисса и Этре и сделавшим его частью собственной идентичности, этот шаг давался безо всякого труда. Модницам грядущих десятилетий ни внезапность фотовспышки, ни абстрактность форм никаких затруднений уже не доставляли.

Резко стилизованные прически и макияж, делающий лицо похожим на маску, требовали от женщин и совершенно иных навыков воображения по отношению к собственному физическому «я». В Европе со времен Античности косметикой пользовались, чтобы подправить природу: макияж должен был ввести зрителя в заблуждение, делая розовые щеки еще более розовыми, губы — еще более алыми, чем они были от рождения. Результат в конечном счете зачастую получался достаточно абстрактным по форме, уничтожая всякую

достоверность и исключая любую иллюзию; однако писатели, которые обрушились на косметику, объявляли ее попыткой вмешательства в естественный порядок вещей. Но после того как минули 1920-е годы, макияж показал, что им можно и должно пользоваться точно так же, как современные художники пользуются красками, — то есть не для создания искусственных реальностей, а для дизайна. В это, совершенно новое восприятие косметики как одной из отраслей декоративной графики внесли свой вклад и абстрактное изобразительное искусство, и фотографическая манера видения. Алые губы, которые на пленке превращались в черные, выгодно контрастировали с белыми зубами и гармонировали с черной же подводкой для глаз и прочими сопутствующими ухищрениями. Это показывает нам, как лица, будучи соотнесены со стилизованными телами, могут превращаться в стилизованные же маски. В рамках некоторых модных стилей прошлого с волосами было принято обращаться так, словно они представляли собой ткань, — украшать фестонами, присборивать, снабжать подкладкой. Теперь же они сделались подобны скорее металлу или пластику, которые можно отливать в форме или вырезать по лекалу.

Развитие абстрактного искусства и декоративного дизайна дало европейцам возможность научиться воспринимать себя через посредство абстрактных форм. Эти новые способы видения, естественно, не имели тотального характера; но тем не менее они представляли собой свежие вариации на тему одетого человеческого тела: они уже успели примелькаться в образах из популярного искусства и теперь всю отвоевывали себе позиции в престижной живописи и скульптуре. На Востоке публика на протяжении многих столетий привыкала к тому, что человеческую внешность можно абстрагировать и свести к набору чистых форм, так, словно оно сплошь составлено из вееров или ваз. Эта тяга к абстракции присутствовала там не только в изобразительном искусстве, но и в непосредственном повседневном опыте через посредство одежды. Человеческие фигурки с японских гравюр показывают, как человеческую фигуру можно лишить всех привычных частей и пропорций, представив в качестве произвольного сочетания форм — для этого достаточно завернуть ее в кимоно. Но даже и само по себе это древнее японское одеяние, геометрическое по форме и сплошь разрисованное переплетающимся, не повторяющимся ни разу узором, скажем, из рыб и птиц, никак не учитывает привычных способов одевать человеческое тело. Этот предмет туалета обладает полной художественной автономией, так, словно перед нами не одежда, а расписная ширма; и надевая его, человек вынужден приносить свои банальные руки и ноги, торс и все прочее в жертву верховной власти этого платья (V.18).

Западное платье предполагает, что тело будет семантизировать одежду, и западное искусство приспособлялось к этой необходимости до тех пор, пока глаз западного человека не стал привыкать к дополнительным возможностям



V.18. Джейн Реньи. Модная иллюстрация из *Très parisien* (Париж), № 9 (1931)



V.19. Эдвард Стайхен. Модная фотография, *Vogue*

абстрактной манеры видения. Одежда получила право восходить к своей собственной идеальной форме — кубу, цилиндру, пирамиде, — в сравнении с которой тело представляло собой нечто второстепенное; и формы этой одежда вполне могла достигать если не в жизни, то на живописном полотне или на модной иллюстрации (V.18). Реальные телесные формы, и без того постоянно подвергаясь искажению, столкнулись с новым вызовом: требованием превращаться в отстраненные, абстрагированные слепки с воображаемых конструкций. А это куда труднее, чем втиснуть торс в корсет или подбить плечи. Модная фотография, совершенствовавшаяся трудами таких мастеров, как Стайхен и Де Мейер, внесла в этот процесс посильный вклад, оказавшись в состоянии предложить вниманию публики неотразимо убедительные черно-белые композиции — тем более убедительные, что фотокамера отныне воплощала собой истину в последней инстанции, и подобного рода творения никто даже не стал бы подозревать в искажении пропорций — как, скажем, это бывало в рисунке. Идеальная упрощенная форма гладкого и ровного тела не только сделалась самостоятельным трендом в области стремящегося к абстракции графического дизайна, но и была зафиксирована на фотопленке. С тех самых пор женщины и вынуждены были задуматься о том, как стать стройными (V.19).

Существует очевидная связь между новым, стремящимся к стройности телесным обликом женщины, активным участием женщин в общественной и профессиональной деятельности и возникновением спорта в современном смысле слова. Тело в ауре активности сделалось необходимой составляющей элегантности. Еще одной неперменной особенностью нового лапидарного

облика женщины XX века, по идее, должна была стать функциональность; но с этим аспектом одежды дело обстояло куда сложнее. Пресловутый отказ от корсетов в конечном счете обернулся обычным их переформатированием; тело стискивалось теперь тугими эластичными материалами, а не при помощи холста и стали, как в былые дни. Каблуки туфель сделались выше, чем когда бы то ни было, тонкие телесного цвета чулки требовали крайне внимательного к себе отношения и регулярной замены, шляпы по-прежнему воспринимались как социальная необходимость, были абсолютно нефункциональны и доставляли массу хлопот, а ткани по-прежнему были уязвимы для даже самых незначительных внешних воздействий. Если не считать очень короткого периода в 1920-е годы, женские платья продолжали оставаться достаточно сложными по замыслу и исполнению. Прежние портновские сложности — шлейфы и китовый ус — сменились новыми: например, сложной психологической проблемой, как одеваться просто и выглядеть естественно, но достаточно откровенно. Некрасивые ноги или некрасивую фигуру теперь совершенно некуда было спрятать; и необходимость найти соответствующие способы маскировки еще никогда не была настолько очевидной.

Конечно же, ощущение комфорта, которое в одежде определяется скорее психологическими, нежели физическими параметрами, не бралось из воздуха — ни экономия, ни избыток ткани в одежде тут не были панацеей. Скажем, удобство коротких юбок есть вещь весьма относительная. По большому счету, ноги могут ничуть не менее свободно двигаться и под юбками длинными, если последние останутся достаточно широкими и не будут скрывать и скрадывать их движения. Широко шагающие женщины с греческих ваз показывают нам, как драпировка, полностью закрывающая ноги, может давать свободу любому мыслимому движению — если только материи позволяется облегать человеческую плоть или с нее соскальзывать. Длинные платья, которые носили молодые женщины 1960-х годов, не мешали им садиться в автобус; в XIX же веке юбки были не только длинными, но и отвечали требованиям благопристойности (чего о современных длинных платьях сказать никак нельзя) и не могли задираться или запутываться между ногами при ходьбе. Викторианские юбки следовало мало-помалу укоротить, поскольку именно неотрывно связанная с ними благопристойность, а вовсе не реальная их длина заставляла женщин исключать любые движения, предполагающие демонстрацию ног. Эти перемены, как и большинство подобных, носили скорее не практико-ориентированный, а визуальный и визуально-символический характер: публика должна была стать свидетельницей того, как юбки резко поднимутся вверх, прежде чем позволить им снова набрать длину уже в новых формах.

После Первой мировой войны женские ноги было принято выставлять напоказ — с тем чтобы образ новой женщины, среди прочего построенный



V.20. Жан Беро.
«Парижанка,
площадь Согласия».
Париж, музей Карнавале

в стилистике легкой нескромности, приобрел окончательную завершенность. Несколько десятков лет спустя, когда визуально этот образ устоялся, женщины снова начали носить длинные юбки — ради удовольствия, ради свободы движения в рамках новых модных силуэтов или просто для того, чтобы спрятать не отвечающие идеальным стандартам ноги. И к этому моменту, естественно, женщина уже была совершенно свободна в выборе того, носить ей длинную юбку или не носить.

Нельзя выставить напоказ женские ноги, не показав женщину в движении. В XX столетии движущееся женское тело само по себе, в отрыве от движения одежды, в которую оно облачено, — юбок, платков, шлейфов, оборок, — приобретает особую визуальную притягательность. Если судить по произведениям изобразительного искусства, на протяжении многих веков значимая система женских телесных жестов сводилась к движениям головы и шеи, нескольким разновидностям наклонных положений туловища и, естественно, достаточно обширному набору жестов рук. После конца Античности потребность в выразительных движениях женщины во многом передали собственной

одежде. Художники крайне редко изображали женщин, карабкающихся куда-нибудь в неловких позах, или быстро бегущих, или даже просто застывших в напряженной позе с расставленными ногами, — как зачастую принято изображать нынешних моделей. В образах, отсылающих к повседневной жизни, мы можем увидеть женщин, которые моют полы, поднимают копну сена или тяжелый сосуд, наклоняются над ручьем в поле или ухаживают за ребенком. На досуге их пальцы и руки могут занять себя деталями костюма — подхватить юбку, скомкать платок, взять шляпу — или о чем-то сообщить жестом. Однако резкие движения ног возможны только в мифологических сюжетах, в противном случае (если, конечно, речь не идет о работах великих гениев, которые всегда стоят особняком) они строго конвенциональны.

Женские работы — домашние, сельскохозяйственные, а позже и промышленная занятость — зачастую воспринимались в изобразительном искусстве как крайне тяжелые; однако на передаче локомоторных функций ног и ступней это никак не сказывалось. В равной степени это касалось и получаемых женщиной удовольствий. Для того чтобы публика начала отдавать себе отчет в том, что у женщин есть ноги, должна была возникнуть современная индустрия модных развлечений и искусство фотографии, способное запечатлеть их в действии — и показать, как в известном случае с фотографированием лошади в галопе, каким именно образом они работают. Ноги сделались частью визуальной композиции женского тела, тела одетого, а не только обнаженного или драпированного; и отныне общепринятым элементом визуальной реальности стала не только их форма, но и способ движения.

Женщины из праздных классов всегда надевали длинные юбки, когда принимали участие в таких развлечениях, в которых нужно было много двигаться и даже бегать — как, например, в теннисе. Однако сам по себе вид движущихся ног не вызывал интереса и не проблематизировался до тех пор, пока в конце XIX века популярным средством передвижения не стал велосипед. Только тогда возникла необходимость в отдельных юбках и в бриджах — чтобы обратить на ноги особое внимание (хотя на велосипеде можно прекрасно ездить и в юбке); приходится предположить, что вид ног, вращающих педали *под юбкой* был еще менее приемлем с точки зрения благопристойности, чем ненавистные женские брюки. Примерно в то же самое время модные красотки начали подхватывать ручкой свои юбки со шлейфом, когда шли по улице, вместо того чтобы позволить им волочиться сзади по мостовой, как прежде. Юбки оставались плотными и длинными, но были теперь достаточно узкими для того, чтобы просто волочиться, и соответствующий модный жест позволял как бы случайно выставить напоказ движущиеся ступни и щиколотки (V.20). Кокетливая манера приподнимать длинные юбки предвзовет новую эру, эру нескромности, вместе с новым визуально приемлемым режимом движения женских ног.

Легко понять, что окончательно утвердил этот новый стандарт женской локомоции кинематограф. Выше мы убедились, что в те времена, когда люди воспринимают себя как статические образы и одеваются в соответствии с этими представлениями, моментальные снимки, фиксирующие действие (доказывая тем самым, что движение есть процесс непрерывный, не распадающийся на серию отдельных поз), дают картинку нелепую и неловкую — до тех пор покуда публика не приучится одеваться и двигаться в соответствии с этим новым фотографическим видением. К 1910 году люди успели привыкнуть к самой возможности неожиданно застыть на фотоснимке. Манеры стали более свободными, в моду вошли спонтанные жесты и спонтанные сочетания вещей — причем не только среди женщин. Автомобиль заставил жизнь существенно ускориться, началась танцевальная лихорадка. Всем пришлось привыкнуть к картинке движущейся, внутри которой можно было стилизовать уже целые фразы на языке новой моды, аранжируя их одеждой и всевозможными разновидностями телесных движений. Немое кино, естественно, тяготело к стилизации жеста даже в реалистической драме; и принятый в немом кино женский костюм соответствовал не только такого рода стилизованному поведению, но и новым — более лапидарным и тяготеющим к абстракции — модным тенденциям. Тогда утверждаются конвенции, связанные с костюмом кинематографического персонажа, действительные и в наши дни. От соответствующих театральных конвенций они отличались довольно существенно: здесь приходилось учитывать особенности черно-белого кино, и костюм должен был считываться зрителем вне цвета и при *немом* движении. «Реалистическая» экспрессия костюма, так же как и экспрессия эмоциональная, была сведена к набору легко опознаваемых формул.

Некоторые из свойственных раннему кинематографу способов характеристики персонажа посредством костюма практически в неизменном виде перекечевали в разряд общих принципов восприятия одежды — так, словно публика в данном случае имела дело с некими законами природы. Длинный плащ-тренч и узкое, усеянное блестками вечернее платье-футляр до сих пор не утратили своего очарования; и очарование это связано с их собственным видом в гораздо меньшей степени, чем с тем шлейфом значений, которым снабдило их кино. Экранные небогатые старушки носили — и зачастую продолжают носить — кружевные воротнички, застегнутые брошью. Один тип девушек носит берет, другой тип — ленты, третий — ободок-«марабу», и эти три типа всегда отличались друг от друга. Эти типические коннотации переносились в реальную жизнь, где начинали восприниматься как совершенно спонтанные привычки конкретных людей: точно так же как это происходило и с кинематографическими способами выражения чувств.

Кинематографическая стилизация повседневной одежды была и остается наиболее очевидной применительно к вещам модным. На съемках ранних

фильмов с участием Глории Свенсон Сесил де Милль лично заказывал для нее костюмы в Париже, и нужны ему были не сами по себе образчики haute couture, а гиперболизированные их копии. Костюмы Элизабет Тейлор в «Баттерфилд, 8» были уже просто гиперболизированными, а вовсе не модными. То же самое нужно сказать практически обо всех фильмах на сюжеты из жизни высшего общества, старых и новых; и тот же принцип гиперболизации применялся, а зачастую и продолжает применяться в отношении костюмов, призванных маркировать бедность.

По мере того как представление о роскоши стало все больше зависеть от прихотей кинематографического воображения, элегантность все дальше теряла в цвете, замещая его полнотой черно-белого спектра. В ювелирном и парикмахерском деле в моду вошли белое золото и платина; свободные драпировки из ламе и усыпанный блестками атлас стекали каскадами складок и скользили по коже, лучась ручейками света вдоль прихотливо изогнутых боков и бедер Гарбо, Дитрих, Харлоу и Ломбард. Основанием всех этих роскошных видений послужила могучая, незнакомая ранее чувственность движущейся, лишенной цветового измерения материи — в каковом облачении теперь принято было выводить на сцену американскую мечту. В этом мире черно-белых грез блестки, выпушка-«марабу», белая сетка и черное кружево женских платьев придали традиционным сексуальным коннотациям свежий импульс. Ощущение невинности, энергии, истомы и угрозы передавалось теперь через поведение, движение и визуальное ощущение, исходящее от ткани, а не через цветовые эффекты; и этот более лапидарный диапазон сигналов, посылаемых женской одеждой и зависящих прежде всего от вида и движения ее поверхности, прекрасно соответствовал новому женскому образу, основными обертонами которого стали невозмутимость и самодостаточность.

Черно-белая гамма требовала определенной резкости силуэта, фактуры и макияжа; при этом модные поза и жест сместились, наоборот, в сторону свободной экспрессивности. Косметика и прическа брали теперь за основу чистоту линий и резкость контрастов — и то же самое происходило в костюме. Формулы, разработанные для кинематографической одежды, влияли на саму моду и способы ее восприятия; когда публика перенимала поведенческие черты кинозвезд и особенности свойственной им манеры одеваться, она, по большому счету, не столько пыталась копировать ту или иную конкретную личность, сколько выстраивала систему отсылок к соответствующим чертам стиля и «естественным» для звезд особенностям поведения. С помощью одежды можно было обмениваться сообщениями, основанными на общем кинематографическом опыте. То же самое касается и жестов — манеры курить, закидывать ногу на ногу, пожимать плечами или целоваться. Как мужчины, так и женщины начали одеваться, вести себя и реагировать друг на друга так же,

как это делали мужчины и женщины на экране, а те, в свою очередь, пытались имитировать окружающую их реальность.

Конвенциональные костюмы и позы, представлявшие реальную жизнь в неподвижном фигуративном искусстве, позволяли визуально игнорировать переходные стадии. Теперь конвенция оперировала движением, и одежде приходилось соответствовать движению. Влияние кинематографической одежды на моду вовсе не сводится к желанию невзрачных и пошлых обывателей копировать наряды гламурных кинозвезд. Скорее наоборот, кинозвезды всегда носили поданные через стилизованное движение стилизованные же версии того, что уже успело утвердиться в качестве модной или повседневной одежды. Они представляли собой «модные иллюстрации» именно потому, что воплощали уже существующие идеалы — но никак не задавали идеалов новых. После зрительская аудитория, при посредничестве производителей и продавцов, подражала им, но само это подражание представляло собой систему отсылок и аллюзий на эти приобретшие четкую форму образы. В итоге перед нами просто новый пример той же закономерности: художественный стиль, способный оформить очередной приемлемый образ реальности, становится стилем «естественным».

Современный реалистический театральный костюм в этом процессе не принимает никакого участия. Со времени возвышения кинематографа театр во все большей степени превращается в замкнувшийся на себе самом и живущий по собственным законам шоу-бизнес. Принятый в нынешней театральной одежде реализм есть лишь один из способов костюмировать драму. Результат обычно воспринимается как некое целое впечатление, и не рефлексировается аудиторией, для которой драматическое действие и одежда актера визуально неотделимы друг от друга. Любое впечатление от разыгрываемой на сцене драмы привязано к конкретному времени и месту; и костюмы составляют часть молчаливого соглашения между актерами и публикой о том, что реализм изображенного в современной драме вероятен, но не обязателен. В декорациях это правило действует еще очевиднее.

Еще до эпохи фотожурналистики постановки модных легких пьес были полигоном показа самых новых образцов *haute couture*; в роли моделей выступали известные актрисы, а публика ходила на подобного рода спектакли, чтобы полюбоваться не на театральные костюмы, а на настоящую одежду. В наше время знаменитостям нет необходимости носить модные вещи на сцене — достаточно появляться в них на публике в таких местах, где присутствуют фоторепортеры. Люди и теперь еще могут ходить в кино для того, чтобы посмотреть на одежду; но любые вещи, которые носят актеры и актрисы на экране, — «реалистические», роскошные или исторические — бывают оправданы уже самим фактом принадлежности к четко обозначенной традиции стилизованной кинематографической реальности.

Невообразимая множественность сигналов, которые посылает нам нынешняя одежда, стала возможной не только благодаря тому, что производство одежды сделалось куда более масштабным и диверсифицированным, но и благодаря принципиальной доступности огромного количества визуальной информации: как накопленной за много веков, так и создаваемой заново. Способность одежды порождать коннотативные смыслы еще никогда с такой отчетливостью не выступала на передний план — а в наши дни слишком большое количество посылаемых одеждой сигналов получило право на собственную семантику, и одежда оказалась вновь перед глазами. Изобразительная реклама тут не так много значила: реклама создается и воспринимается осознанно и способна вызывать столь же осознанное неприятие. Но то обстоятельство, что и в кинотеатрах, и на телевидении старые и новые кинокартины перемежались, а на телеэкранах то же самое происходило и с «реалистическими» телепостановками, в конце концов расширило представление публики о том, какие смыслы могут передавать различные элементы человеческого платья. Скорость, с которой в мире моды происходили существенные изменения, по большому счету не изменилась; но самих мод стало гораздо больше, и каждая стала видоизменяться сама по себе, в своем собственном режиме (или наборе режимов), который приходилось сопоставлять с привычным, от века устоявшимся ритмом перемен в мире моды.

Сейчас принято воспринимать 1970-е годы как эру свободы от всепроникающего влияния дизайнеров и модной индустрии; но по большому счету, никогда еще тирания моды не была настолько всеобъемлющей, как в эту эпоху визуального плюрализма. Эта свобода по сути своей стала следствием вызванной к жизни контркультурным движением и постепенно возобладавшей тяги к освобождению от различных конвенций, связанных как с социальными аспектами одежды, так и с методами ее изготовления. Считается, что теперь люди свободны одеваться без оглядки не только на алчных и безнравственных дельцов с Седьмой авеню, но и на бесконечных поборников уместности и благопристойности в одежде. Уже не обязательно подбирать одежду с учетом пола, возраста и ситуации; хотя, конечно, нельзя носить «что угодно». Просто теперь принято не одеваться согласно определенным социально принятым стандартам, текущей моде или дресс-коду события, но одеваться, выбирая себе нужную моду, как нужную перспективу, расстановка акцентов внутри которой и подтверждает следование правилам.

Выбор становится делом гораздо более ответственным, если каждый оттенок цвета, каждая особенность кроя или фактуры материала обладает собственными коннотациями. Любой возможный способ и степень выражения формальности, неформальности и сексуальной привлекательности теперь содержит в себе скрытые отсылки к определенным социальным слоям

и прослойкам, идеологиям, кинофильмам, общественным движениям, историческим периодам или даже просто отдельным личностям, воплощающим в себе эпоху; и за каждой такой отсылкой маячит свой готовый образ. Глаз современного человека слишком часто сталкивается с такими образами и слишком к ним привык: всякий наш выбор одежды оказывается уже подведен под рубрики классификации. А выбирать нам приходится постоянно — и от самой повторяемости этого акта наше восприятие одежды становится куда острее. Градации стали значительно более дробными, но важности своей от этого не утратили — а может стать, сделались даже еще более значимыми, чем прежде, крупномасштабные.

Изменения, происходящие в отдельных областях моды, влияют на прочие ее области: так что значение и значимость тех или иных вещей может меняться, даже если сами вещи остаются неизменными. Человек консервативного вкуса может признать данный элемент одежды приемлемым для себя в его консервативной разновидности — тем самым сохранив комфортную для себя дистанцию по отношению к авангардной версии той же самой модной тенденции. Но чтобы поддерживать ту же дистанцию по мере того, как авангард становится от нас все дальше, требуется регулярно вносить надлежащие изменения — в противном случае авангард, завершив очередной цикл, может подкрасться к консерватору сзади, поставив его в неудобное положение «бегущего впереди паровоза».

В эпохи менее замысловатые, если верить литературе, прикинуться не тем, кто ты есть, было достаточно легко. Когда по одежде принято было с одного взгляда считывать информацию, относящуюся к полу, возрасту и социальному положению человека, дама из высшего общества вполне могла — опять же, если верить литературе, — переодеться капитаном торгового судна, и ее вполне могли принять за капитана торгового судна. Причиной тому вполне могло стать то обстоятельство, что глаз современников еще не был натренирован фотографией, кинематографом и той четкостью изображения, которую дает электрический свет. Тонкости силуэта и фактуры распознать было куда сложнее, и они охотно прятались в тени позы и жеста. Возможно, люди тогда вообще были гораздо менее привычны к четким изображениям: крупные планы в кино и моментальные снимки еще не приучили их приглядываться друг к другу значительно пристальнее, чем на то был способен взгляд, за долгие века приученный рассматривать рисунки, картины и гравюры. Да и сама одежда была куда более объемистой. Чтобы как следует разглядеть детали кроя и отделки и воздать им должное, времени, может быть, и требовалось много больше, но вот на восприятие тех смыслов, которые передавало общее целое, его практически не оставалось.

Современной одежде, так же как принятым у наших современников выражениям лиц и движениям тел, удалось выработать целый ряд довольно

сложных смысловых комплексов — в итоге и говорит она гораздо отчетливее и громче. Нынешние полицейские, которые переодевались в хиппи, чтобы заманить в ловушку наркоторговцев или завсегдагаев гей-клубов, зачастую выглядели не слишком убедительно — тогда как читателям Конан Дойла не составляло никакого труда поверить в то, что Шерлок Холмс легко мог переодеться взломщиком, да так, что настоящие взломщики принимали его за своего. Как литературные, так и вполне реальные дамы, причем не одна и не две, умудрялись, судя по источникам, служить в различных европейских армиях, ничем не выдавая своей принадлежности к не подходящему для этого полу. Точно так же женщины путешествовали в одежде мальчиков-подростков, и их все принимали за мальчиков-подростков; даже если кто-то о чем-то догадывался, убедить других в этой догадке было непросто. В стародавние времена короли и королевы могли неузнанными бродить по трущобам; сейчас, когда фотографии первых лиц государства знакомы всем и каждому, делать это стало значительно труднее. Если одежда недостаточно выразительно подчеркивает половые или социальные различия, люди поневоле начинают гораздо пристальнее приглядываться к менее очевидным особенностям тел и одеяний, по которым эти различия можно установить.

Классы теперь принято называть группами, а те идентификационные сигналы, которые посылает их одежда, обычно являют собой предмет выбора из очень широкого спектра возможных вариантов. Переодеться до неузнаваемости в наше время — задача не из легких и требует особого таланта и оснащения; но переодеться так, чтобы сделать собственную идентичность двусмысленной и неопределенной, — игра достаточно распространенная. Существующая в современной Америке гигантская индустрия одежды дает возможность обнаружить колоссальное визуальное разнообразие для любой вещи в рамках любой ценовой категории; мы можем не только купить две футболки, похожие друг на друга как две капли воды, при том что одна стоит девяносто девять центов, а другая двадцать долларов; купить можно и два десятка рубашек-поло, по пять долларов за штуку, и все они будут радикальнейшим образом отличаться друг от друга по материалу, покрою, отделке и стоящей за каждой из них цепочке ассоциаций. Таким образом, самоидентификация через одежду зависит прежде всего от умения выглядеть как член той или иной группы, в которой принято носить те или иные вещи — а не другие вещи, выбранные в пределах той же ценовой категории. Уровень дохода, сферу деятельности и происхождение вычислить не так-то просто, в особенности в тех случаях, когда их стараются не обнаруживать. Однако выбор футболки, независимо от ее цены, может обнаружить и другие смысловые связи, которые ты демонстрируешь осознанно или неосознанно: более или менее определенные указания на регион, в котором ты родился, на социальные ориентиры, сексуальные пристрастия и моральные

нормы, на отношение к работе, деньгам, досугу, развлечениям и прежде всего к тем — другим — людям, с которыми тебя позволяет ассоциировать твоя одежда.

Большинство людей крайне внимательно относятся к тому, как выглядит их одежда, хотя при этом они могут совсем не следить за модой, не тратить много времени на шоппинг, не быть обладателями большого количества вещей, денег или свободного времени. Если только речь не идет об униформе, людям так или иначе приходится выбирать вещи, которые они на себя надевают; даже если акт выбора постоянно и почти бессознательно состоит в отказе от большей части того, что им доступно. В эпоху массового производства выглядеть единственным в своем роде крайне трудно, практически невозможно — сколь бы разнообразными ни были выставленные на продажу товары. А потому любой выбор одежды, и в особенности выбор простой и быстрый, сопряжен с тем, что в глазах сторонних наблюдателей ты начинаешь ассоциироваться с теми людьми, которые уже сделали подобный выбор, — причем, как правило, в силу подобных же причин.

Если, отправляясь купить себе рубашку, вы всегда (если, конечно, вам позволяют доходы) покупаете рубашки от Brooks Brothers с пуговицами на воротничках, вас будут ассоциировать с людьми, которые привыкли делать то же самое, вне зависимости от того, нравится вам это или нет. Конечно же, Brooks Brothers делают прекрасные рубашки, и вы вполне можете именно это обстоятельство числить в данном случае главным своим мотивом — однако, по сути, качество здесь мотив вторичный. Рубашки ничуть не хуже по виду и качеству можно найти и в других местах, но сам поиск чего-то подобного в других магазинах требует сосредоточенности на результате, времени, энергии и фантазии, а кроме того — готовности рискнуть. Если раз в год вы ходите в Brooks Brothers, то, как правило, это свидетельствует о том, что, предпочитая совершать покупки в надежном месте и без особых проблем, вы ассоциируете себя с другими консервативными и предпочитающими не рисковать постоянными клиентами Brooks Brothers и, более того, что вы не ставите себе целью избежать подобных ассоциаций. Таким образом, вы фактически самым скрупулезным образом следуете одной из разновидностей моды, пусть даже вы за всю свою жизнь ни разу не взглянули на модную иллюстрацию и искренне уверены в том, что ко всему этому безумию не имеете ровным счетом никакого отношения. Brooks Brothers всегда будут производить ограниченное количество моделей, а вы всегда и с неизменным удовольствием будете выбирать что-нибудь из спектра предложенного. Возможен, правда, и другой вариант — что вы будете восхищаться покроем и качеством рубашек от Brooks Brothers, но никогда даже и близко не подойдете к их магазину, опасаясь вышеупомянутых ассоциаций с самоуверенностью, консервативностью и эксклюзивностью. В самом желании из-

бегать носить определенные вещи, наделенные некими особыми свойствами, обладающие превосходным качеством, приятные на вид и на ощупь, нет ничего необычного. Вещи могут быть невероятно привлекательны физически, но если при этом они так или иначе неприемлемы с социальной точки зрения, то даже думать о них бессмысленно.

В Америке мужчины долгое время были крайне чувствительны к ассоциациям, связанным с мелкими деталями одежды: прежде всего потому, что на протяжении целого столетия доступный выбор одежды оставался слишком узким. Женщинам, со своей стороны, надлежало следовать моде, ходить по магазинам и любить украшения. И вот теперь, когда для значительного числа женщин шикарные платья принципиально вышли из моды, они зачастую выказывают куда меньшую, чем мужчины, разборчивость в оттенках смысла, связанных с обычной, не проходящей по разряду шикарного платья одеждой. Так, если они, к примеру, надевают потертые джинсы и футболку, то им зачастую начинает казаться, что они одеты в свободную, удобную одежду, и не более того, — тогда как в действительности они прежде всего выглядят как другие люди соответствующего пола и возраста, которые носят подобную одежду, — и только изредка им удается произвести впечатление, что они просто одеты в свободной и удобной манере. Девушки и молодые женщины, конечно же, именно этого эффекта и добиваются. Женщины же более взрослые из поколения в поколение учились разбираться в тонкостях, относящихся именно к вещам «шикарным», осваивая искусство постоянно оставаться на рассудительно выбранной позиции между последним криком моды и модой старой. Одним из самых значимых критериев этого умения многие десятилетия оставалась длина юбки.

Когда женщины объясняют, почему они так часто надевают откровенно не модные предметы, они говорят, что им жизненно важно удобство. Удобство поднимали на щит и первые сторонницы ношения коротких юбок, взывавшие к идеалу «свободы»: перед нами типичный пример прагматического объяснения чисто эстетического импульса. В 1970-е годы юбка как главный идентификатор женского пола бездумно делалась то длинной, то короткой, то плотной, то почти прозрачной, пока окончательно не рассталась с угнетавшим ее грузом прошлого существования. Во второй половине XX века юбка, на протяжении пятнадцати столетий являвшая собой абсолютный и непреложный закон для женского пола, могла развиваться дальше только лишь потому, что стала не обязательной — заполучив альтернативу в виде разного рода вариаций на тему брюк. Сама традиция брюк на протяжении нескольких десятков лет развивалась подспудно, используя два главенствующих импульса: коннотации вполне традиционной эротичности и коннотации современной спортивной неформальности.

Среди женщин джинсы изначально носили исключительно девушки, занимающиеся верховой ездой, — а также их старшие коллеги по этому увлечению. Постепенно брюки становились одеждой все более распространенной, естественным образом утрачивая исходный оттенок утонченного вызова. Одновременно сошла на нет и другая чисто авангардная черта женских брюк: убеждение, что они идут исключительно самым худеньким — то есть либо богатым и элегантным, либо мужеподобным женщинам как «естественным» обладательницам права ношения брюк. Энергичные и респектабельные домохозяйки стали появляться в телевизионных рекламных роликах не в платьях-«рубашках», а в брюках; а дамы старше шестидесяти пяти принялись выходить в них не только в сад, но и к ужину. Из моды второго плана брюки постепенно превратились в самую что ни на есть перворазрядную моду. Основным поводом, разумеется, назывались соображения удобства; однако настоящей причиной было нарастающее неудовлетворение всеми этими мини, макси и миди, вызывающими отторжение уже на уровне зрительного образа, — в сочетании с общей приемлемостью как джинсов, так и других разновидностей брюк на женщинах. Брюки к тому времени уже успели утвердиться в общественном сознании как вполне нормальный предмет женского туалета, но они среди прочего обросли еще и коннотациями молодости и здорового пренебрежительного отношения к диктату модных дизайнеров. И главное, коннотациями комфорта, которые всегда важнее, чем реальный комфорт.

Джинсы настолько тесные, что под ними прорисовываются половые губы, а для того, чтобы застегнуть молнию, приходится ложиться на спину, вряд ли можно назвать удобными с чисто физиологической точки зрения; важна в данном случае общая атмосфера удобства, собственный образ, облаченный во что-то соответствующее модному идеалу комфортности. По большому счету, брюки ничуть не удобнее юбок. Есть, правда, ряд исключений: для некоторых видов деятельности широкие штаны более удобны, и европейские моряки вместе с индийскими и мексиканскими батраками использовали их веками. Однако женский вариант широких и мягких, похожих на пижамные брюк женщинам, собственно, идет не очень, если только брюки эти не отличаются очень тщательным кроем; и носились подобные брюки прежде всего в тех странах, где существовали устойчивые традиции визуальной стилизации изображений одетой человеческой фигуры — как, например, в Китае и в других странах Востока — или же отсутствовали вовсе, как в той же мусульманской традиции.

Я попыталась показать, что в самом акте одевания, как правило, присутствуют отсылки к неким воображаемым образам: образам реальности, прошедшим через сито индивидуального человеческого отбора. Та стилистика, в которой оформляется образ одетого человеческого тела — в какой бы из разновидностей изобразительного искусства в данную конкретную эпоху людям

ни было удобнее всего подавать и воспринимать его как реалистический, — определяет и те способы, которыми мы создаем образы наших собственных одетых «я» и воспринимаем одетые «я» других людей. Такие образы, встречающиеся в изобразительном искусстве, мы принимаем как модели для подражания потому, что они представляются нам вовсе не как модели, а как «правдивые» образы. Они заявляют о себе как о подражаниях — отчасти поэтому мы им и подражаем; служить ориентирами для нашего восприятия реальности они могут потому, что кажутся «реалистическими», подобно отражениям в зеркале, а вовсе не интерпретациями реальности. (Относительно фигур на модных иллюстрациях, как и относительно эксцентричных созданий на фотографиях из Vogue или на некоторых не менее эксцентричных цветных модных гравюрах годов примерно 1840-х, всегда было известно, что к реальности они отношения не имеют, что воплощают они собой отнюдь не какой-то эстетический идеал, но являются результатом некоего гротескного искажения — однако само это искажение неизменно осуществлялось в требуемом, подчеркивающем ту или иную тенденцию направлении.) Таким образом, изобразительное искусство отслеживает восприятие одежды и в каком-то смысле способно провоцировать те или иные сдвиги в моде; но оно не в состоянии самостоятельно определять, какие именно изменения произойдут. Зависимость существует, скорее, противоположного свойства: всякий раз, когда искусство по-новому интерпретирует образ одетого тела, произошедшие изменения в мире моды оказывают на него формообразующее воздействие.

Впрочем, так или иначе, но значимый *сдвиг* в том, как выглядит одежда в тот или иной период, прежде всего зависит от импульса чисто визуального и представляет собой реакцию на давление визуальных потребностей. А следовательно, и источником толчка к перемене внешнего облика остается художник, работающий в том или ином жанре репрезентации, — фотограф, иллюстратор, кинематографист — то есть один из профессиональных мастеров визуализации. Эти художники обладают умением встроить в каждую свою — захватывающую и убедительную — интерпретацию текущего момента необходимость того, чтобы следующий момент выглядел несколько иначе. Они не изобретают самих по себе перемен: они показывают их необходимость. Таким образом, и без того изменчивая мода постоянно делается еще сложнее за счет отражений в художественных образах. Важно отметить, что моду, по сути, невозможно воспринимать без постоянных отсылок к интерпретациям. Те или иные точки зрения не могут выглядеть просто желательными, приемлемыми, неприемлемыми или перспективными вне тех визуальных образов, которые дает картинка — движущаяся или неподвижная.

Существуют различные определения моды; мы подразумеваем под модой весь спектр возможных образов человеческого тела, который воспринимается

как желательный в данный момент времени. Рамки того, что все представители данного общества хотели бы видеть надетым на себе и на других людях, суть рамки моды; а рамки эти включают в себя и haute couture, и все возможные разновидности антимодности и не-модности, и все те вещи и аксессуары, которые носят люди, уверяющие, что они модой не интересуются, — то есть система установок, сложившаяся в рамках истории платья и характерная для данного периода. Может быть, мода на Западе уже не привязана к конкретному социальному классу, но она по-прежнему привязана к вполне конкретному времени и по-прежнему выражает себя в сложной системе кроя и шитья, в линейке четко различимых между собой форм и цветов, в осознанных заимствованиях и во взаимных отношениях костюма (его элементов) и тела (его частей). В итоге мы получаем общее целое, слишком сложное и нестабильное для того, чтобы не видоизменяться, даже среди людей, как будто о моде никогда не думающих. Судя по всему, мода по самой своей природе располагает к переменам. Но каков механизм изменений?

Принято считать, что доверчивая публика повинуется диктату дизайнеров. Но многие дорогие и амбициозные дизайнеры терпят неудачу там, где преуспевает кто-то один из них; а дизайнеры вполне успешные в своих попытках ухватить и перенаправить хотя бы крошечный сегмент общего отношения публики к своему внешнему виду постоянно живут под угрозой провала. По-настоящему успешный дизайнер обладает инстинктивным умением отчетливо визуализировать то, чего публика уже хочет, еще не отдавая себе в этом отчета. Не следует забывать, что дизайнеры живут и работают не только в эмпиреях, но и в сфере низового потребления. Подавляющее большинство дешевых кофточек и туфель разрабатываются специально с расчетом на массовый рынок, а не копируются с дорогих образцов. И настоящий успех в мире моды имеют как раз те дизайнеры, чьи имена чаще всего ничего не говорят широкой публике, но которые работают над этими вещами; плоды их неудачных решений во всех ценовых категориях загромождают складские помещения и отделы распродаж, являя собой результаты как их собственных ошибок в расчетах, так и неудачных закупочных стратегий. Широкая публика зачастую отказывается покупать именно те вещи, которые слишком откровенно созданы ей на потребу; но какой бы выбор ни совершал массовый покупатель, большинство людей, приобретая или отвергая ту или иную вещь, остаются во власти ощущения, будто внешний вид лежащих на полках магазина предметов туалета создается буквально из воздуха некими невидимыми силами — именно «они» предлагают в этом году брюки с более широкими штанинами или туфли с более широкими каблуками.

В середине XIX века французы изобрели, выпестовали и распространили по миру представление о дизайнере одежды как о природном гении, таком же, как художник, — то есть о человеке, всецело ответственном за свои творения.

В те времена сшитые на заказ вещи и впрямь куда больше походили на тщательно проработанные и детализованные картины; и раскупались вещи и картины одной и той же клиентурой. Элегантный женский костюм, рассчитанный на бальную залу или на поле для скачек, вполне воспринимался как подобие глянцевого салонной живописи, место которой — в гостиной: и то и другое предназначено для покупок и созерцания представителями самых состоятельных буржуазных семейств. Если работать в расчете на подобную клиентуру, то, идет ли речь о работе портного или живописца, вкус художника и прежде всего его технические навыки, вероятнее всего, будут значить больше, чем богатство его воображения. Но не следует забывать и о том, что в этой же самой стране и в это же самое время утвердилось и представление о художнике как о герое и пророке, живущем исключительно в согласии с собственными моральными нормами и абстрактными законами прекрасного.

Тогда было распространено мнение, что искусство находит основания в себе же самом и что художник вполне может жить ради единого искусства, сознательно моря себя голодом, лишь бы остаться независимым от тирании материальной заинтересованности, грозящей исказить его эстетические предпочтения. Соответственно, в конце XIX века и французские кутюрье начали постепенно привыкать к жизни в лучах того отраженного света, который привычно окружал фигуру независимого художника. В результате стало казаться, что великие кутюрье, короли своего собственного художественного мира, также могли оставаться выше любого давления извне, что на взгляды их не оказывали давления ни запросы клиентов, ни возмущение широкой публики и что именно они заложили основы тех законов, по которым кроится и шьется одежда.

Те выдающиеся личности, которые во Франции XIX столетия ассоциировались с дизайном одежды, и в самом деле представляли собой художников того уровня, о котором творцы изящного платья прежних времен даже и не мечтали; и некоторым из них за свою карьеру удалось добиться по-настоящему широкой известности и серьезного влияния на эстетические вкусы современников. Рафинированная культура существовала во Франции на протяжении многих веков, и вкусы в одежной сфере, отличавшиеся особой взыскательностью, были известны как таковые по всей Европе еще с XVI века; а уже в XVII веке имена прославленных портных и модисток встречаются в письмах и мемуарах. Впрочем, эти профессионалы в большинстве своем специализировались не на разработке новых моделей одежды, а на других, требующих меньшей фантазии творческих процессах вроде отделки, подбора тканей и изготовления аксессуаров. Со времен Людовика XIV сам по себе *покрой* платья был в высшей степени стандартизированным и не слишком изысканным и видоизменялся достаточно медленно — как в мужской, так и в женской моде. И для подобного рода конструкторской работы важны были простейшие

технические навыки, а вовсе не таланты истинного художника. Креативность скользила по поверхности: мода на отделку менялась чрезвычайно быстро, в особенности при дворах самых богатых и праздных, где ей помогали в этом признанные мастера своего дела. Барочный и рокайльный дух демонстративности — театральной, риторической, ориентированной на моментальное впечатление — отказывался и отталкивался от традиций былого великолепия. В общем и целом в противоположность мягкому и гладкому изобилию богатой тканевой фактуры и тяготеющих к абстрактности форм, характерных для европейской моды до самого конца XVI века, возобладала элегантность, создаваемая с помощью очаровательных и рассчитанных на мгновенное восприятие поверхностных эффектов.

Французские портные и модистки XVIII века были специалистами именно по таким эффектам, тратившими колоссальные суммы для их достижения. Сами по себе портные и портнихи не изобретали необычных, способных поразить самую взыскательную публику предметов — но знаменитые модисты, которые как раз и поставляли аксессуары, напоминали скорее не художников, а театральных декораторов. Степень их значимости для одержимых модой дам Версаля — а также других, подражавших Версалю дворов — была просто огромной; но их статус в качестве художников всегда был чем-то вроде метафоры, а их знаменитая «власть» целиком и полностью зависела от влияния их клиентов. Высокомерие Розы Бертен, модистки, работавшей на Марию Антуанетту и других влиятельных персон, было знаменито ничуть не менее чем ее прически; однако история сохранила легенду об элегантности и экстравагантности французской королевы, а не работы самой Бертен. Ее прижизненная слава держалась на сущностях преходящих, способных добавить очарования к портретам самых заметных личностей эпохи, но лишенных независимого эстетического статуса. Высокомерие, свойственное как ей самой, так и многим другим знаменитым тогдашним диктаторам от моды, возможно, происходило именно от острого сознания эфемерности собственного положения — не исключено, что в сочетании с не менее острым сознанием своей немалой ценности и уникальности собственного таланта. Роза Бертен и ее коллеги оставались за сценой, когда их творения выплывали к рампе, в бальную залу, чтобы произвести впечатление (до сих пор памятное!), которое зрители объясняли изысканно тонким вкусом заказчицы — а вовсе не уникальной одаренностью модистки.

Чтобы родился кутюрье в привычной ныне роли диктатора, потребовалось, чтобы сперва на сцену вышла буржуазия, со всей ее приверженностью традициям, и художник-бунтарь, склонный эти традиции разрушать. Сама по себе тяга следовать диктату моды являла собой слабость вполне традиционную с исторической точки зрения и столь же традиционно критикуемую — особен-

но тогда, когда мода становилась уж слишком вычурной. Но груз вины всегда возлагался именно на плечи тех, кто моде следовал, а не тех, кто создавал ее. Более того, само установление той или иной моды никогда не связывалось с конкретным эстетическим решением, принятым каким-то отдельным дизайнером: если художников и приглашали, чтобы они разработали одежду, то речь, как правило, шла о маскарадных или театральных костюмах, и уж во всяком случае никак не о модном платье.

В традиционном фольклоре, сложившемся вокруг мира моды, тот или иной вошедший в моду элемент зачастую принято связывать с капризом какой-нибудь публичной фигуры, как правило, не обдуманном заранее. Принято рассказывать о том, как такой персонаж — король, актриса и т.д. — сотворил нечто необычное или произвел на свет неожиданную идею, причем исключительно для самого себя и без какой бы то ни было поддержки со стороны профессионалов. А уж затем лстивые придворные, восторженные поклонники или просто широкая публика, бездумно и некритично, но зато со всем полагающимся рвением, стали следовать примеру свободного, творческого и великолепного в своей исключительности духа. Когда же конкретную моду не получалось увязать с конкретным родоначальником, что, кстати, бывает гораздо чаще, считалось, что сама Мода явила свою царственную волю, и ее преданные слуги сразу ринулись ее исполнять, не задавая лишних вопросов, рискуя выставить себя на посмешище (или даже и вовсе лишиться бессмертной души) и к неизменному ужасу мужей, любовников и отцов, которым приходилось за все это платить.

Французская *haute couture* XIX столетия была уже не просто устойчивой практикой, внутри которой очень богатые женщины обзаводились платьями, которые специально для них разрабатывали и шили одаренные профессионалы. Подобные практики в кругах людей могущественных и состоятельных и до того существовали веками; с тем различием, что поколение за поколением талантливые портные жили, трудились и умирали, оставаясь в совершеннейшей безвестности для всего цивилизованного мира, тогда как их патроны приобретали широкую известность благодаря присущему им «утонченному вкусу» в одежде. Бывало, что имя того или иного знаменитого художника начинали ассоциировать с дизайном одежды, как правило, театральной; но никогда это правило не распространялось на портных. Труд дизайнера без остатка уходил в то, что было принято считать вкусом его патрона; королева Елизавета I славится великолепием своих нарядов, при этом комплименты за каждую их деталь, даже самую незначительную, адресуются ей же. Ни ближайший круг придворных дам, ни более отдаленные от трона почитательницы были не в состоянии имитировать столь блистательные модели и заказывать столь же роскошные одеяния — так что мода утверждалась и вызывала подражания в крайне узких социальных рамках.

Основное различие между этой проверенной временем системой и парижской haute couture, которая живет и здравствует и поныне, состоит в том, что великие французские дизайнеры XIX века, начиная с Ворта, сумели превратить эксклюзивную моду в бизнес, ориентированный на ценность самого продукта со всеми присущими ему уникальными особенностями дизайна — а не на связь этого продукта с какой-либо из влиятельных публичных фигур. Дизайн одежды сделался признанной областью искусства, в которой творили мастера с хорошо известными публике именами. Более того, отныне grand couturier создавал свои модели уже не для конкретного клиента. Затем такая модель могла быть несколько раз воспроизведена в дизайнерском ателье под индивидуальные заказы, а сам дизайн можно было продать, экспортировать или воспроизвести в любом другом месте. При этом, однако, на ней все равно будет стоять имя дизайнера и она будет защищена законами об авторском праве. С этих пор высокая мода во всем мире стала ассоциироваться не с именами нескольких блистательных дам, а с именами нескольких парижских кутюрье.

Эта радикальная перестановка акцентов знала несколько значимых исключений — в театральном мире, где знаменитая певица или актриса могла заключить союз с конкретным кутюрье с целью создания неповторимого внешнего облика (письма, которыми обменивались Режан и Дусе, показывают, как работает такая связка), однако для широкой публики ценителей имя дизайнера было уже не менее значимо, чем имя актрисы. Когда работа эксклюзивного дизайнера попадала на сцену в качестве костюма, публика получала возможность не только как следует разглядеть образчик одежды высочайшего класса и высочайшей ценовой категории, но и отыскать в программке имя человека, ответственного за всю эту роскошь. Актрис, разыгрывающих на сцене драматические роли и облаченных в платья от баснословно дорогих дизайнеров, обычный зритель мог к вящему своему удовольствию рассматривать сколько угодно, тогда как королев и герцогинь увидеть было значительно труднее, да и вели они себя куда более сдержанно и скучно, даже в тех случаях, когда удостоивали публику снизойти до нее — что само по себе не могло не вызывать раздражения.

Женщины, вместо того чтобы превращать самих себя в ожившие образы, а потом фиксировать удачный результат при помощи художника-портретиста, могли теперь доверить процесс идеализации собственной внешности непосредственно художнику, занимающемуся дизайном одежды. За столетие, минувшее со времен Ворта, во вселенной haute couture появились не только великие портные, но и великие *имена*. На глазах у всего мира великие женщины одевались у великих кутюрье, которых чем дальше, тем больше начинали превозносить уже как самых настоящих художников. Слава, которую они приобретали в таком качестве, соединила в себе известность театрального артиста

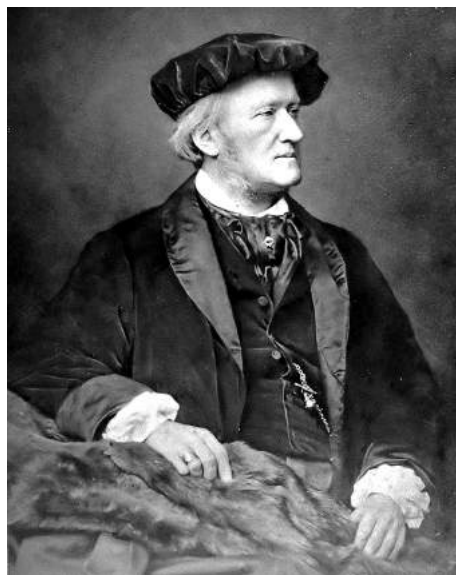
или художника сцены, то есть человека, который выполняет великолепную, но эфемерную работу, ограниченную одним-единственным представлением или одной, ненамного более долговечной серией представлений, и известность художника-графика (включая в эту категорию и фотографов) наподобие Альфонса Мухи или даже Тулуз-Лотрека, чьи творения отличала совершенно индивидуальная манера, легко узнаваемая даже в более поздних репродукциях. В свое время социальные изменения постепенно превратили художника — как работающего в репрезентативных жанрах, так и театрального — в общественно значимую фигуру; теперь и дизайнер одежды, так же как и артист театра, сделался фигурой престижной, известной широкой публике в том числе и за счет особого склада личности (естественно, эксцентрического), и за счет высоких гонораров.

Фотографии, на которых Ворт запечатлен в бархатном берете и халате, отороченном мехом, как две капли воды похожи на сделанные в те же годы фотографии Вагнера, облаченного в почти такой же костюм. Вагнер в Баварии на свой манер извлекал выгоду из той же романтической ауры, которая постепенно закутывала фигуру Художника. Он перекладывал на августейшего патрона заботы о любых его доходах и расходах, последовательно выстраивая образ гения, который не от мира сего и потому имеет право проглотить казну целого государства. Такие отношения между патроном и художником сотрясали тогда всю Европу, и Ворт, несомненно, обнадеженно ловил эти флюиды. Как и у Вагнера, его произведения стоили дороже, чем чьи-либо еще, и у него тоже был свой высочайший покровитель — императрица Евгения. Его напыщенная и диктаторская манера обращения и с ней, и с другими заказчиками была известна не меньше, чем оплаченные за него колоссальные счета — причем и то и другое легко искупалось признанием его таланта. Его бархатный берет выглядит копией с берета Вагнера, причем оба берета откровенно восходят к более ранней версии художника (и тоже в сочетании с меховым халатом), к автопортрету Рембрандта; берет живописца становится верховным свидетельством самоценного и самопровозглашенного статуса Артистической Натуры (V.21–23). Появившееся таким образом на свет представление о дизайнере одежды как о звезде — испорченной, вздорной, стоящей уйму денег, но при этом наделенной исключительным и несомненным талантом — со временем породило современный комплекс неприязненных ощущений к моде, из которого в конечном счете кристаллизовался образ дизайнера как самовлюбленно мерзавца, на котором отыгрывается публика в своих пересудах.

До того как дизайнеры обрели свой нынешний статус, моду было принято считать некой силой, заставляющей людей совершать поступки, противоречащие всякой практической и эстетической логике. Впрочем, наблюдатели общественных нравов рано установили связь между конфликтом разных



V.21. Гравюра с фотографии Чарльза Фредерика Ворга. Лондон, Библиотека архива Халтона



V.22. Фотография Рихарда Вагнера. Нью-Йорк, архив Беттманна



V.23. Рембрандт.
«Автопортрет».
Лондон, Национальная
галерея

социальных классов и состязательной природой мотиваций, определяющих выбор модных трендов. Очевидно, что если одежда маркирует статус, значит, через нее можно без особых проблем выразить не только реальный социальный ранг, но и желание этот ранг изменить — даже когда подобного рода желания не слишком безопасно выражать в слове или в деле. Если одежда позволяет маркировать и другие значимые классификации — связанные с возрастом, полом или родом занятий, — то очевидно, что изменение внешнего вида будет предшествовать любым возможным переменам жизненных обстоятельств или даже подменять их собой.

Одежда может намекать, убеждать, подразумевать, вводить в заблуждение и даже попросту лгать, а также оказывать на зрителя неявное давление, пока облаченный в нее человек вполне открыто и искренне говорит о совершенно других вещах. Подрывную силу этих свойств одежды люди поняли давно. Тех, кто пытался выглядеть иначе, чем должен по своему положению, всегда было принято обвинять во всех смертных грехах, независимо от того, в чем именно состояла подмена и какими именно они хотели казаться: более богатыми, более знатными, более молодыми, другого пола, людьми труда, если в действительности принадлежали к праздному сословию, или бездельниками, будучи при этом людьми рабочими — ну и конечно же красивыми, если на самом деле были уродливы по господствующим стандартам, или уродливыми, если сами были красивы, а мода сделалась слишком эксцентрична. Бодлер считал сам порыв к переодеванию благородным следствием общего стремления человека преодолевать природу, скорее создавать, чем принимать готовое, и тем самым причащаться божественному. Однако большинство критиков моды склонны были в самой ее изменчивости видеть нечто пугающее и иррациональное, даже если считали, что главную опасность следует искать в стоящих за модой базовых мотивациях, таких как классовая борьба, война полов или конфликт поколений.

Для противодействия тлетворному влиянию моды постоянно высказывалась мысль, что можно учредить неизменный абсолютный образ красоты, который непременно отразится на дизайне одежды. Но концепция эта на поверку всякий раз оказывалась крайне расплывчатой, у конкретных основанных на ней примеров идеальной красоты никогда не получалось полностью избавиться от влияния актуальной моды, да и срок ее действия всякий раз бывал весьма ограниченным. Чтобы сохранять верность устойчивому идеалу красоты, вроде многовековых стандартов в некоторых восточных странах или в античном мире, необходима статичная социальная ситуация, о которой на западе даже не мечтали уже многие столетия. Эта особая динамичность западной цивилизации постоянно видоизменяла, наряду с прочими социально значимыми навыками, особенности визуального восприятия европейцев. Но изменчивая природа моды по-прежнему грозила навязчивым чувством страха. Страх перед

ее способностью подрывать основания устойчивой визуальной картины мира, перед способностью сообщать о радикальных переменах общепринятых приличий в отношении внешности, а также и о самой потребности в радикальных переменах. Бунт, каким бы малозаметным на первый взгляд он ни был, требует от каждого из нас личного участия, причем эмоционально затратного — даже чтобы просто его игнорировать, на это уходит слишком много сил. Страх перед модой имеет под собой другие, куда более очевидные основания — опасение стать предметом насмешки, нежелание входить в лишние материальные расходы, нелюбовь к дискомфорту и неуверенность в собственном выборе.

Со времен Ворта и Пуаре, а тем более со времен Шанель, со свойственной им живой и непосредственной манерой не скрывать своей ответственности за то, что они делают, страх перед модой по большей части находил выражение во враждебности к дизайнерам, естественным образом уравновешенной преклонением перед оными. Мифы о том, как кутюрье изливали свою ненависть к женщинам в специально разработанных платьях, которые делали последних уродливыми, могли появиться на свет только в той ситуации, в которой, во-первых, публика прекрасно осведомлена о том, кто именно создает женские платья, и, во-вторых, самые смелые и инновационные вещи создаются не для одной конкретной женщины — так чтобы, клюнув на престиж дизайнера, множество женщин возгорелось желанием заполучить определенный предмет туалета, попав в расставленную для них сеть. Таким образом, критики моды имеют все основания считать именно дизайнеров (а вовсе не безмозглых подражателей) целиком и полностью ответственными за прихотливые повороты моды.

Однако со времен все того же Ворта дизайнер вовсе не обладал той свободой, которую, вроде бы, должен был сообщить ему его новый высокий статус художника. И Ворт, и те, кто пришел ему на смену, прежде всего прочего были деловыми людьми, а потому с конца XIX столетия истинный талант успешного дизайнера одежды лежал не в области эстетики, а в области коммерции. Всякий дизайн должен быть продан, и, следовательно, потенциальному покупателю нужно угождать. Вещь, которая хороша сама по себе или идет какому-то конкретному человеку, менее значима, чем вещь, которую можно продать сразу многим людям, и успешный дизайнер — это человек, который разрабатывает такие предметы, которые, с точки зрения покупателей, понравятся большому числу женщин. Индивидуальные заказчики, как всегда, найдут, что сказать относительно тех вещей, которые должны быть ориентированы именно на их запросы, и дизайнеры так или иначе приспособят свои наработки под каждый конкретный случай. Но оптовые покупатели должны с первого взгляда оценить коммерческий потенциал каждой вещи, красива она или нет; и истина зачастую заключается в том, что хорошая вещь — это вещь, которая продается, и продается лучше всех прочих. Способность вычислить, какую именно одеж-

ду станет приобретать публика, на основе сведений о том, что она покупала или отказывалась покупать раньше, составляет существо работы пусть нелегкой, но зато все более прибыльной; а в последнее время, когда теория «заговора дизайнеров» перестала восприниматься всерьез, даже и вполне почтенной. По мере растущей диверсификации общества престижными становятся все новые области коммерческой деятельности — и к настоящему моменту дизайн, массовое производство, продажа и продвижение одежды на рынке превратились в бизнес не просто уважаемый, но и вполне гламурный.

Использование одежды в демонстративных целях всегда было признаком высокого социального и имущественного статуса. *Производство* же одежды столь же устойчиво рассматривалось как занятие низменное, равняющееся на вульгарные вкусы широкой публики и вынужденное потакать ее низменным инстинктам. К началу Второй мировой войны престиж haute couture был уже весьма высок, однако само это царство целиком и полностью находилось в руках нескольких дизайнеров, нескольких клиентов, нескольких журналистов и нескольких фотографов. Пресса, как всегда, захлебываясь писала об эксклюзивности этой недоступной для простых смертных территории и о том, какие гигантские суммы там фигурируют. Театр и кинематограф содержали собственный штат дизайнеров одежды, работавших в условиях, коренным образом отличающихся от тех, что сложились в мире haute couture. Денежная и гламурная составляющие и здесь играли немаловажную роль, но, судя по всему, никто и в мыслях не держал, что здешнюю одежду разрабатывают и носят существа высшего порядка; сама атмосфера ирреальности, свойственная экрану и сцене, оправдывала любую экстравагантность и исподволь сглаживала эффект тех революционных находок, которые делались здешними дизайнерами. Кроме того, в том, что на экране Барбара Стрейзанд носит соболей, а Глория Свенсон — бриллианты, публика не ощущала никакого привкуса социальной несправедливости. Совсем наоборот: они как раз и были облачены во вполне подходящие символы уже существующего восторженного к ним отношения со стороны самой публики. Причем добиться подобного положения в принципе мог каждый, кому достанет удачи, таланта и драйва.

Но массовое производство одежды престижем не пользовалось вовсе. Изготовление одежды было большим и прибыльным бизнесом; однако работавшие в нем дизайнеры в большинстве своем оставались для широкой публики безымянными, и с необходимостью одевать нацию гламурные коннотации не увязывались практически никогда. Как обычно, демонстративная и основанная на сознательном и самостоятельном выборе манера носить одежду была чем-то таким, что могли себе позволить только люди богатые и знаменитые; но если при этом знамениты они были *исключительно* в силу своего богатства (в отличие от звезд кино), то их экстравагантные вкусы в одежде постепенно

вызывали все большее неприятие и раздражение. «Состоятельные светские дамы» потеряли возможность очаровывать обычных людей блеском своих одежд. Менее чем за сто лет экономические и социальные изменения (включая войны) заставили богатых людей, искавших популярности, полагать для этого основания, не сводимые к привычным демонстративным практикам. Собственно, именно для этого и нужны стали звезды.

Ближе к концу 1970-х годов многие состоятельные дамы лично занялись дизайном одежды, и на этот раз уже не только для того, чтобы удовлетворить собственные запросы, как в дни Екатерины Медичи, но и в расчете на широкую публику. Престижные и гламурные аспекты бизнеса, связанного с производством одежды, достигли такого серьезного уровня и сумели так существенно потеснить эксклюзивный *haute couture*, что эти две составляющие модной индустрии все больше проникают друг в друга. Дизайнеры готового платья, рассчитанного на весьма умеренные ценовые категории, добились финансового успеха и значимости в мире гламура ничуть не меньших, чем парижские Короли Моды, которым, в свою очередь, пришлось диверсифицировать область применения своих талантов, чтобы сводить концы с концами. Некоторые клиенты *haute couture*, которых перестала удовлетворять сложившаяся еще со времен Пуаре ситуация — одеваться пусть изысканно, но явно чужими стараниями, возродили — по прошествии целого века полного эстетического послушания — почти забытое умение самостоятельно творить собственный образ. Не исключено, что в какой-то степени здесь имело место подражание людям не богатым, которые уже давно начали заниматься примерно тем же самым, по мере того как начиная с конца 1960-х и на протяжении всех 1970-х годов восприятие моды на международном уровне становилось подвижным в немыслимой никогда прежде мере. Знаменитости мирового уровня принялись всерьез изучать фактологию, связанную с массовым производством готового платья, а затем и вкладываться в этот бизнес: как правило, в те сегменты, которые были связаны с продвижением и продажей товара. Производство ширпотребного тряпья — в наше время отрасль экономики ничуть не менее престижная, чем шоу-бизнес. Быть может, какой-то специальной подготовки и таланта здесь требуется и не так много; но вот в том, что касается энергии и личных связей, — здесь она с шоу-бизнесом идет вровень.

Впрочем, несмотря на то что модный бизнес сделался прибыльной отраслью предпринимательства на международном уровне и что в наши дни в любой ценовой категории доступна невероятно разнообразная линейка разных стилей, страх перед модой не исчез. Очевидно, что в быстро меняющейся западной жизни желание носить вещи, которые выглядят именно так, а не иначе, остается неизменным, независимо от того, рекламируют их по телевизору или нет; очевидно и то, что фокус этого желания постоянно смещается. Происходящие

изменения подстегаются и направляются визуальными образами: образов этих с каждым годом становится все больше, они засоряют наше восприятие и провоцируют подспудное чувство неудовлетворенности. Однако страх перед модой по-прежнему выражается в основном в отношении к дизайнерам и тем публичным событиям, которые они организуют несколько раз в год. Многие люди преисполняются гордости, избегая подобных мероприятий или попросту их игнорируя, дистанцируясь от гротескной и запредельно дорогой одежды и нарочитой театральности показов. Они считают, что, надевая последние новинки, обсуждаемые в модных журналах и только-только успевшие появиться в магазинах, человек вовсе не становится элегантным — он просто модничает. Стремление одеваться в соответствии с последним криком моды выдает беспомощную покорность желанию выглядеть модным, причем в целом ряде социальных сред такого рода слабости считаются предательством моды. Королевы, первые леди и другие выдающиеся женщины никогда такого себе не позволяют. Когда у них берут интервью и затрагивают тему их привычек в области одежды, ударение делается на вечной занятости, на кратковременности жизни; а подобная установка сама по себе подразумевает (вполне в духе старой доброй традиции), что людям серьезным не подобают пустая трата времени и озабоченность одеждой — и уж тем более какая бы то ни было серьезная увлеченность модой. Неизменно одобряемый в таких случаях внешний вид построен на мотивах комфортности, ненавязчивой и незамысловатой женственности, честности, трудолюбия, ясности и простоты — без всякого особого шика. Иногда высокопоставленная дама полагается на того или иного дизайнера, иногда она ходит на просмотры коллекций, но большинство из них утверждают, что терпеть не могут шоппинга. Публике такое отношение к «тряпкам» импонирует; ей приятно слышать, что даже в самых высоких кругах Высокая Мода находится под подозрением. Иное дело — так называемая Гламурная Публика. Эта самоназначенная группа экспертов, представители которой всегда готовы к тому, что их видят и фотографируют в новомодных вещах, управляет общественным вкусом, служит ему или принимает за него на себя ответственность — которая прежде всего связана с умением быть фривольным всерьез. Граница между профессиональной манекенщицей и гламурной дамой уже размыта до едва ли не полной неразличимости.

Людам до сих пор свойственно осуждать сам феномен моды и при этом получать от него удовольствие — на некотором расстоянии, причем, как правило, бессознательно. Вполне стандартная фраза вроде: «Никто и никогда не увидит меня ни в чем подобном», чаще всего произносится совершенно искренне. Но, к примеру, та же мини-юбка, которая поначалу в глазах большинства выглядела вызывающе, уродливо, нелепо и совершенно по-дурацки, буквально через несколько лет превратилась в настолько устойчивый визуальный факт,

в настолько привычный элемент женского облика, независимо от телосложения и возраста, что не иметь ее в собственном гардеробе было уже как-то странно. Правда, в этот недолгий период массмедиа единым фронтом принялись воспроизводить вполне гармоничный образ одетой в мини-юбку женщины, который все остальные — реальные — женщины вполне могли воспринимать как обращенный лично к каждой из них, и одевались они соответственно просто потому, что хотели выглядеть «нормально». Так что если общие вкусы публики корректируются с оглядкой на произведения визуального искусства, то и система индивидуальных выборов автоматически подстраивается под принятые каноны; та же история приключилась и с модной длиной мужских причесок. Модным тенденциям такого, самого общего уровня, люди, как правило, следуют, не прилагая каких бы то ни было особенных усилий, просто для того, чтобы поддержать свой личный имидж на приемлемом уровне, — желая выглядеть не «модно», а попросту естественно.

Несмотря на то что подобным модам очень легко следовать, люди зачастую вполне осознанно себя им противопоставляют — это те, кто воспринимает моду как носитель конформности, кто не желает подражать привычкам других людей, особенно если это предполагает необходимость модифицировать привычки собственные. Такие люди забывают о том, что их собственные способы выстраивать внешний вид соответствуют модам ушедших дней, также, возможно, вполне революционным для своего времени, но уже приобретенным для них статус незыблемых внутренних правил. Поступательное движение мужской моды на протяжении последних двухсот лет шло без особых ускорений, и в силу этого обстоятельства мужчины гораздо чаще становятся жертвами стремления противостоять моде, чем женщины; впрочем, здесь им помогает не менее устойчивая социальная и нравственная конвенция, заставляющая мужчин свысока смотреть на очевидные женские глупости. Пристрастие к модным вещам принято считать вполне естественной женской слабостью, чем-то таким, чему женщины попросту не в силах противостоять. Эта точка зрения существенно укрепилась в XIX веке, когда мужская и женская одежда стали радикально различаться по фактуре, отделке и общей конструкции. В эту эпоху элегантная мужская одежда была, по сути, ничуть не менее сложной, неудобной и требующей привычки, чем женская, но с точки зрения внешнего вида производила впечатление более сдержанное и тяготеющее к абстрактным формам. Женское платье выразительным было чрезвычайно, до навязчивости, и совершенно осознанно было рассчитано на внешний декоративный эффект. Древние обличения Исайи, которые и без того на протяжении многих веков цитировались достаточно часто, пожалуй, никогда еще не звучали с такой убедительностью, как в склонные к показной пышности викторианские времена:

И сказал Господь: за то, что дочери Сиона надменны и ходят, подняв шею и обольщая взорами, и выступают величавою поступью и гремят цепочками на ногах,
Оголит Господь темя дочерей Сиона и обнажит Господь срамоту их;
В тот день отнимет Господь красивые цепочки на ногах и звездочки, и луночки,
Серьги, и ожерелья, и опახала, увясла и запястья, и пояса, и сосудцы с духами, и привески волшебные,
Перстни и кольца в носу,
Верхнюю И будет вместо благовония зловоние, и вместо пояса будет веревка, и вместо завитых волос — плешь, и вместо широкой епанчи — узкое вретиче, вместо красоты — клеймо.
Одежду и нижнюю, и платки, и кошельки,
Светлые тонкие епанчи и повязки, и покрывала
И будет вместо благовония зловоние, и вместо пояса будет веревка, и вместо завитых волос — плешь, и вместо широкой епанчи — узкое вретиче, вместо красоты — клеймо.

Мужчины не преминули в полной мере воспользоваться своей освященной многовековой традицией мнимой неподвластностью прихотям моды. Мужское тщеславие в одежде оставалось чем-то вроде тайны, порочной наклонности, как правило, не находящей отражения в литературе (за исключением ряда совершенно исключительных примеров знаменитых денди, а также ряда реалистических романов), особенно если сравнить сложившееся положение вещей с привычными ламентациями по поводу аналогичной женской слабости, которой уделялось откровенно повышенное внимание. Тысячи произведений визуального искусства демонстрируют тот очевидный интерес, который мужчины проявляли к мельчайшим подробностям внешнего вида; судя по личным дневникам и письмам (Сэмюэля Пипса, к примеру, или лорда Честерфилда), озабоченность последними модными тенденциями мужчины высказывали постоянно — а относительно других мужчин в этой связи они высказываются еще чаще в самых разных жанрах. И при всем том тщеславное модничанье по-прежнему принято было считать чисто женской слабостью, а то и вовсе набором коварных женских хитростей, чем-то вроде черной магии.

Устойчивое желание модничать воспринималось как женская особенность, едва ли не как женская привилегия, связанная не только с такими качествами, как слабость и переменчивость нрава, но и с безбожной и не находящей разумного объяснения сексуальной властью женщин. Судя по литературе, женщинам, всей душой посвятившим себя моде, человеческая преданность была понятием чуждым, а действительно достойные женщины обходятся без

моды или по крайней мере за модой не гонятся (вспомним, к примеру, Доротею Брук). Серьезное отношение мужчин к собственной элегантности на протяжении многих столетий прекрасно сочеталось с такими чисто мужскими качествами, как мудрость, чувство ответственности, умение достигать поставленной цели — и даже благочестие. Мужчине, занятому публичной деятельностью, элегантно, а не просто прилично платье требовалось, чтобы поддерживать необходимый статус и чувство собственного достоинства. При повышенном внимании со стороны аудитории не следует разыгрывать из себя бедного, если ты богат, не следует нарушать правила приличия и ставить под сомнения нормы общественной морали. Надлежащее внимание к собственному внешнему виду всегда было знаком самоуважения и уважения к сложившемуся порядку вещей — Полоний прекрасно сформулировал это правило. Исходно дух этот был чисто мужским, но теперь в публичной жизни его выражают и женщины, которые стараются не модничать, делая взамен ставку на респектабельную элегантность, для достижения которой им (про крайней мере на сторонний взгляд) не приходится затрачивать больших усилий.

Как только социальная мобильность и мода всерьез заявили о себе, появилась и череда ограничительных законов, целью которых было запретить низшим сословиям притязать на более высокий социальный статус за счет использования соответствующей одежды — хотя, конечно, усилия эти оказывались провальными. Стремление изменить свой социальный статус или добиться иных перемен всегда находило себе, за отсутствием других способов реализации, выход в одежде. Законы, запрещающие всем, кроме представителей какого-то одного класса, использовать шелк, меха или золотое шитье, представляли собой бессмысленные попытки остановить неумолимые процессы, начавшиеся после краха феодализма. Предполагалось, что различные классы и группы по-прежнему будут держаться в предписанных им социальных рамках; но если большой уверенности в этом не было, не было средства нагляднее одежды. Одежда же могла служить проводником различных чаяний и откровенно еретических чувств, равно как и пропагандой ортодоксии и тирании. Неизбежное поступательное развитие моды поначалу представляло собой проявление тяги к завышению социальных ставок — желание уподобиться людям более высокопоставленным, более свободным, красивым и блистательным, желание быть на них похожими, чтобы со временем, возможно, сделаться такими же, как они.

Итак, возникновение моды, в том виде, в котором мы ее себе представляем, можно приблизительно отнести к тому же времени, что и рост городов, и становление среднего класса — как, кстати, и консолидацию монархической власти. Границы между Церковью, двором и буржуазией оставались достаточно зыбкими и как таковые требовали более четкого визуального оформления. В XII веке тех буржуа, чьи жены и дочери одевались столь же богато, как и жен-

щины из благородного сословия, обложили дополнительным налогом, но даже и в начале XIV столетия буржуазные дамы выглядели элегантнее принцесс. В XIII веке жаловались на священников, носивших неприлично роскошные одеяния, и Четвертый Латеранский собор (1215) запретил клирикам одеваться в красное и зеленое, носить броши и мантии с рукавами. Как и все правила подобного же рода, эти принимались для того, чтобы хоть как-то вмешаться в уже распространившуюся практику: священники одевались как рыцари, и это шокировало одновременно и высшее, и низшее сословия.

По всему христианскому миру, от Востока до Запада, одежда в Средние века отличалась довольно устойчивой простотой формы. Чувство одежды, безраздельно царившее на Западе вплоть до XII века, предполагало широкую вариабельность во всем, что касалось длины платья и способов соединения одних его частей с другими; однако все эти различия носили исключительно утилитарный характер и были в равной степени применимы и к богатому, и к бедному платью — и к платью для клириков. Богатые носили роскошные ткани, бедные — ткани плохонькие; но покрой и подгонка одежды были в равной степени простыми и незамысловатыми для всех классов и для обоих полов. Одежда знати несла коннотации благосостояния и высокого статуса — но ничего похожего на эстетическое или стилистическое превосходство она не выражала. Мода, можно сказать, стояла на месте.

Как только элегантное платье от платья невыразительного начали отличать четко обозначенные формальные элементы, мода сразу стала полем соревнования, каковым и остается по сию пору, — сражение, которое представители одних и тех же классов, поколение за поколением, ведут в основном на эстетической почве. Впрочем, участники этой войны всегда внимательно присматривались к тем потенциально выигрышным возможностям, которые можно было позаимствовать у одежды других классов. Состоятельной буржуазной даме XII столетия достаточно было украсить свое не слишком сложное платье чересчур широкой лентой, расшитой камнями, и ей тут же полагался штраф за намеренную дерзость. Но позднее, когда торговля увеличила обороты и влияние буржуазии возросло, замысловатый крой рукава, искусно расшитая юбка, сногшибательная форма шляпки сделались элементами модной политики уже среди самих буржуа. Уже не отделка и не ткань, но базовые формы сделались главной движущей силой перемен в мире моды.

Эстетическую изобретательность в одежде порождают самым очевидным образом досуг и культура; той же дорогой по тем же причинам движется изобразительное искусство, так что к XV веку изобразительное искусство и искусство элегантного платья уже вступили в те символические отношения, которым столь многим обязано «чувство былого великолепия» позднейших времен. Дамы благородного сословия приняли вызов, брошенный им из среды буржуазии,

и сделались изысканными просто для того, чтобы их статус ни у кого не вызывал сомнения; аристократическая элегантность, как в больших странах, так и в крошечных княжествах, выработала собственный режим развития моды, иногда более роскошной и величавой по сравнению с буржуазной простотой и энергичностью, а иногда более изысканной и дерзкой в сопоставлении с буржуазной трезвостью и умеренностью.

Антимода, тема, которая в истории платья возникает с завидной регулярностью, изначально, вероятнее всего, была выдвинута именно аристократией в качестве признака высокого социального статуса, причем, что не менее вероятно, сугубо из тяжелой необходимости. Обедневшие, промотавшиеся до нитки дворяне вполне могли гордиться своим пренебрежением к стилю в то самое время, когда выскочки из среднего класса самозабвенно отслеживали мельчайшие изменения в покрое камзолов. В аристократической стилистике этот тренд присутствует постоянно. Сущностная бесцеремонность моды — свойственная ей от природы нахрапистость, ртутная буржуазная подвижность — одна из тех причин, по которым люди ее ненавидят и боятся, и в особенности люди крайне радикальные и крайне консервативные. Постоянно возникавшие в Англии и Франции XIX века движения за реформу одежды представляли собой самого разного рода попытки поставить моде заслон или даже вовсе ее запретить, поскольку в викторианские времена эта напасть постепенно превращалась во все более и более заметное и быстро распространяющееся общественное явление, развитие которого шло пусть и неравномерно, но зато время от времени совершало гигантские, ранее непредставимые скачки. Попытки эти были связаны и с движением за социальные реформы. Если самые изысканные модные тренды являли собой четко определенный и опознаваемый признак буржуазного преуспевания, альтернативную моду просто необходимо было изобрести — как средство выражения несогласия с существующими социальными, экономическими и сексуальными стандартами. Более того, если сами эти стандарты изменить было не так уж и просто, то во всяком случае сами воюющие против них радикалы в любой момент готовы были что-то сделать со своей собственной внешностью. А для этого нужно было презирать, а по возможности и открыто отвергать базовые эстетические основы доминирующей моды: то есть тот самый образ, походивший на который вольно или невольно стремилась основная масса современников. А это, в свою очередь, практически невозможно сделать без действенного идеологического оружия на руках; впрочем, и в XIX столетии множество язвительных реплик было отпущено в адрес таких ужасных вещей, как прямые брюки, цилиндры, турнюры, шлейфы, кринолины и, естественно, тугие корсеты. Художники и их единомышленники положили начало «богемному» стилю во Франции в знак протеста против буржуазного филистерства нуворишей и общего упоения роскошью во времена Второй империи.

В Англии «эстетическое» платье, подчеркнуто игнорировавшее корсеты, фижмы и обильную отделку, было вполне сопоставимо с тем, что сейчас именуется андеграундным шиком. Все эти разновидности антимода, принимавшиеся с теми же целями, что и джинсы в нашу эпоху, поспешно оказывались в мейн-стриме моды настоящей, которая всегда чутко реагировала на искусительную провокацию и, как правило, оказывалась вполне способна переиграть своих заклятых врагов, используя против них их же собственное оружие — по крайней мере в дебютной партии.

Однако не следует забывать о том, что всякое новоизобретенное платье (или платье контркультурное, или антимодная одежда) поначалу всегда выглядит уродливо. В этой связи интересно отметить, что то же самое касается и крайних проявлений авангардной моды; впрочем, последняя достаточно быстро начинает выглядеть вполне приемлемым образом и вызывать к себе повышенный интерес — если она действительно удовлетворяет некие новые, только начавшие формироваться визуальные потребности и содержит элементы, которые в недалеком будущем станут радовать взгляды широкой публики. Контркультурные или антимодные вещи имеют обыкновение завоевывать популярность по названной причине; а вовсе не в силу тех идеологических аргументов, которые вызвали их к жизни или оправдывали — на начальной стадии — сам факт их существования. Если какие-то элементы антимодного имиджа находят свои соответствия в мейнстриме, то именно на них и будет строиться следующий прорыв в мире моды. Ведь по большому счету, даже те люди, которые поднимают на щит антимодные вещи и всячески глумятся над модой, не в полной мере свободны от ее влияния. Чаще всего они поддерживают стили, по сути не столько революционные, сколько эволюционные, которые и без них в недалеком будущем замаячили бы на горизонте мейнстримовой традиции.

Та тяга к переменам, которая составляет самую суть явления под названием мода, вполне естественным образом не может не опираться на стремление шокировать публику. И пока мода идет своим путем, дух антимода просто обязан время от времени поднимать голову, дабы противопоставить себя тем или иным формам эстетической или коммерческой тирании. При этом он неизменно апеллирует к идее освобождения, и в особенности — к крайне соблазнительному представлению о свободе индивидуального выбора. Такие атаки на проклятие моды особенно удаются в атмосфере политической революции, как в недавние времена, так и в определенные периоды европейской истории XVIII и XIX веков, когда у них не было недостатка в чисто идеологических мотивациях, которыми можно было оправдать собственную значимость. Если портные берутся вершить революцию сами по себе, то масштаб подобных революций, как правило, бывает невелик — поскольку здесь сразу нарушаются визуальные ожидания публики.

Тем не менее всякий раз, когда антимодной одежде удавалось всерьез обратить на себя внимание, либо в результате особо нахальной атаки на общепринятые вкусы, либо в силу того, что она становилась униформой какого-то конкретного идеологического движения, неизменно присутствующий в рамках основного течения моды импульс к присвоению и активному использованию всего нового и способного обратить на себя внимание быстро делал ее частью мейнстрима. Стелла Мэри Ньютон убедительно доказала, что большая часть радикального или антимодного платья в XIX веке содержала базовые визуальные элементы, которым с большой долей вероятности предстояло составить самую суть ближайшего переворота в моде, если только они уже (может статься, в зачаточном состоянии) не присутствовали в действующем визуальном каноне. Даже вполне сознательно осуществленные революции в стиле одежды, судя по всему, не в состоянии нарушить неумолимый процесс эволюции визуальных вкусов. Те, кто созидает антимоду, сами суть продукт тех механизмов принуждения, которые они так отчаянно пытаются разрушить.

Одной устойчивой струе в общем потоке моды неизменно удавалось набрать силу, подпитываясь от восходящих едва ли не ко временам архаики водоносных пластов альтернативной моды — всякий раз, когда эта струя выбивалась на поверхность. Речь идет о привычке носить черное. Символика, связанная с черным цветом одежды, представляется более мощной и древней, чем символика прочих цветов, исключая разве что белый: черный удерживает за собой уникальное, ему одному присущее очарование — прежде всего за счет стандартных ассоциаций с чем-то зловещим и мрачным. Черный цвет пробуждает страх перед непроглядной темнотой ночи и перед вечной тьмой смерти; в малых, тщательно отмеренных дозах подобные ассоциации всегда привлекательны. Впрочем, в европейской одежде исходно черный начал восхождение как недвусмысленный знак смерти, уместный только в скорби. Такое значение возникло еще в Античности, а потом, когда религиозное рвение захватило многих, черный стал видеться цветом отрицания всего мирского, потому добавляющим для аскетов и священнослужителей. Только в XIV веке, когда мода в Европе, прежде всего при французском и бургундском дворах, буквально обезумела, острая красота черного цвета была наконец признана портными значимой и выигрышной при составлении контрастных цветовых схем. Примерно в это же время, на заре Ренессанса, в черном цвете увидели выгодный способ оттенить индивидуальность черт человеческого лица.

Таким образом, характерный для этого периода повышенный интерес к визуально значимым формам одежды соединился с осознанием тех драматических возможностей, которые давал черный цвет благодаря сочетанию символических и оптических способов воздействовать на зрителя. Черный цвет акцентирует розоватый тон юношеской кожи и величественность старческих



V.24. Лукас Кранах.
«Девушка в черном».
Париж, Лувр.
Фотография Объединения
национальных музеев

морщин; он облагораживает волосы и золотистые и седые, так же как и белую человеческую плоть, детски пухлую или старчески изможденную. Смуглые люди в черной одежде выглядят интересными, тогда как одежда других цветов придает им вид скорее желчный, а в лицах чернокожих персонажей проступают черты разом мрачные и благородные. Лица типа «кровь с молоком» на фоне цветной одежды кажутся безнадежно наивными и прямодушными; черная одежда заставляет видеть в них некоторую зловещую элегантность. Черный цвет вполне в состоянии несколько пригасить то, что слишком явно бросается в глаза, и окружить мишурным великолепием черты откровенно незрелые и не успевшие как следует сформироваться (V.24).

Понимание того, как действуют такого рода эффекты, и умение ими пользоваться требуют сильного творческого порыва в области одежды, чего Европа не знала в те времена, когда Т-образное шелковое одеяние с золотой окаемкой



V.25. Страница с посвящением, «Хроники Эно», с изображением Филиппа Доброго.
Брюссель, Королевская библиотека Бельгии



V.26. «Польские послы», ок. 1575
(фрагмент). Флоренция, галерея Уффици

означало высокий статус и богатство, а Т-образное одеяние из грубой шерстяной ткани без какой бы то ни было окаемки — отсутствие и того и другого. Но когда одежда из ремесла сделалась искусством, человеческое воображение стало свободно оперировать символикой форм и расцветок, и заново пересоздавать человеческое тело с помощью одежды, позволяя зрителю уловить мельчайшие намеки или скрывая от него же очевидные намерения, чтобы поднять его моральный дух или, напротив, навеять на него уныние. Черный цвет было принято считать *подобающим* для монахов и скорбящих; однако пока этот процесс не пошел своим чередом, никто и не думал, что монахам или скорбящим черный цвет может быть особенно *к лицу*. Черное означало печаль, цветное — радость; символическая значимость открыто преобладала над интересом чисто эстетическим. Но как только мода тронулась в путь, символику черного цвета стало возможно использовать вполне самостоятельно, для достижения самых разных эмоциональных эффектов.

Чернота дьявольская и чернота отречения от всего мирского ради служения Богу неизбежно сталкиваются всякий раз, когда мода сознательно обыгрывает черный цвет. Когда Филипп Добрый, герцог Бургундский, впервые появился среди своих разряженных, как павлины, придворных одетым во все черное, в его costume, цвет которого выглядел этакой самопародией на безукоризненно модный покррой, вне всякого сомнения, должны были чувствоваться обертон разном и сатанинские, и аскетические (V.25). Примеры таких эффектных появлений на публике во множестве встречаются в фольклоре, связанном с историей костюма. Прекрасный пример явила собой Екатерина Медичи, стоящая в своем черном платье на фоне разодетого во все цвета радуги изысканного общества на гобеленах Валуа в галерее Уффици (V.26). У Екатерины Медичи было оправдание, она носила траур; но энергичные правители вообще часто одевались в черное. Выбор Екатерины Медичи был явно продиктован не только ее набожностью, но и свойственным ей индивидуальным чувством стиля.

В XV веке бургундские и итальянские денди надевали стильную черную одежду разве что от случая к случаю, желая произвести однократное сильное впечатление; позже шикарный черный цвет стал весьма популярен прежде всего стараниями испанцев и, наконец, голландцев. Правда, пользовались им теперь несколько иначе — развивая опыт предшественников и отталкиваясь от него. Если все вокруг одеты в черное, можно позволить себе более тонкие нюансы и менее резкие драматические эффекты. В обществе, сплошь облаченном в черную одежду, антимода уступает место конформности; этот сдвиг прекрасно показывает, как мода в конечном счете одерживает верх над любой альтернативой и как успех революции приводит к установлению новых порядков. А когда еще спектр потенциальных вариаций в русле мейнстрима был до скудости ограничен, инновации в мире моды по большей части сводились

к вариациям фактуры материала, тонкостей силуэта и отделки, все в том же конвенциональном черном цвете. Другие цвета вынужденно таились в ожидании следующей возможности взорвать сложившиеся визуальные каноны. Испанский вкус, коренившийся в приобретенном общеевропейском влиянии бургундском стиле, а несколько позже и стиль голландский, представлявший собой результат имитации и адаптации испанских мод к местным условиям, были оба весьма восприимчивы к мрачноватой красоте черного цвета; однако в характерной для них цветовой схеме черный слегка уравнивался некоторой толикой белого — в области шеи. Такой неотразимый стилистический ход показывает нам еще один, совершенно самостоятельный способ использования черного цвета, отличный от сплошного черного или черного в различных долях с белым.

В одежде ведущая к абстрактности красота сочетания черного с белым привлекала людей во все времена и по всему миру по всей планете, вплоть до племен Огненной Земли, эффектно раскрашивавших тело черными и белыми полосами. Во франко-фламандской и итальянской моде XV века черно-белые ансамбли встречаются достаточно часто; впрочем, практически столь же часто можно встретить черный в сочетании с другими цветами. Сопоставление черного и белого обладает собственной драматической значимостью, которая не нуждается в дополнительной символизации. В европейских сообществах, где каждый из этих цветов и без того обладал устойчивыми символическими связями, они одновременно и отрицали, и поддерживали друг друга. Они одновременно обладали и одинаковыми, и противоположными смыслами; а потому любому костюму, в котором эти два цвета сочетались в равных пропорциях, была присуща определенная символическая нейтральность. Но если весь костюм черный, а из-под черного, по традиции, видны только фрагменты белого нижнего белья, то это в корне меняет дело. Умение показать край белой сорочки или белый воротник рубашки было значимой частью едва ли не большинства модных костюмов XV столетия, а на протяжении века XVI этот элемент подвергался все более сильной формализации. Так что если сам костюм казался необычным в силу того, что он был черным, но при этом воротничок был привычного белого цвета, сомневаться в том, что человек прежде всего прочего одет согласно принятым конвенциям, не приходилось; а если в моде были яркие цвета, то здесь следовало усматривать легкий намек на симпатии к альтернативной моде, в купе с другими коннотациями черного.

Некоторые монашеские ордена выработали весьма примечательный костюм, основанный на сочетании черного и белого в равных пропорциях. Орден доминиканцев носил такой костюм (белый плащ поверх черной рясы) задолго до того, как изысканное общество проявило внимание к этому цветовому сочетанию, тогда как бенедиктинцы и августинцы одевались во все черное. Но со-



V.27. Франс Хальс. «Исаак Масса и его жена». Амстердам, Государственный музей

четание черного костюма с белым элементом в области шеи впервые появилось и вызвало ажиотаж именно у светской публики как знак альтернативной моды. Сплошное черное платье с белым воротничком стало формой священнослужителя только в XVII веке, когда различные течения пуританства стали искать способ выразить себя в одежде, и сильное визуальное сочетание черного цвета с выраженным белым акцентом у горла было позаимствовано из моды, которая к тому времени уже успела стать достаточно архаичной. В XV же столетии, как в Северной, так и в Южной Европе такое крайне привлекательное сочетание стало одним из признаков элегантности, прежде всего мужской. С ходом времени в сочетании с чисто черным костюмом с немалым успехом себя опробовали круглые гофрированные воротники, изысканные отложные воротники из кружев и, наконец, простые белые воротнички священников.

Женский вариант того же сочетания предполагает чисто черное платье с чем-нибудь белым вокруг головы. Европейские женщины многие столетия носили белые головные уборы из шелка и льна с платьями самых разных цветов; черное платье придумали — вместе с монахинями — дамы эпохи Воз-

рождения (см. II.17). Жертвенный образ черного платья с белым чепцом стал приобретать отчетливые очертания только после того, как светские модницы перестали прикрывать белой материей свои подбородки и шеи, оставив эту практику монахиням и вдовам. Но черные одежды в сопровождении белого головного убора, декольте и изрядного количества украшений так и не вышли из женской моды, равно как и сочетание черного костюма с белым воротничком из моды мужской; в конце XVI века мужская и женская мода начали сближаться между собой, и женщина тоже получила право носить гофрированный воротник — и шляпу вместо чепца или накидки.

Черный костюм с выступающими из-под него элементами белого белья становится едва ли не основной формой светского платья в XVI столетии и окончательно начинает господствовать в Голландии века XVII (V.27). К тому времени ношение черного платья сделалось модой скорее среди состоятельных буржуа, нежели среди дворянства, как поначалу. Аристократия, особенно французская, английская и итальянская, все чаще стала предстать на портретах в костюмах неброских или, наоборот, кричаще-ярких расцветок,



V.28. Тициан. «Карл V».
Мюнхен, Старая пинакотека



V.29. Эль Греко. «Мужской портрет».
Мадрид, музей Прадо

а солидный черный цвет сделался знаком скорее профессионалов (включая священнослужителей) и тяготеющих к элегантности бюргеров, в особенности в Германии, Швейцарии и Нидерландах. Новый набор коннотаций черного цвета значил, что теперь этот цвет будет радикально выделяться на фоне блестящего и переливчатого, одетого в пастельные цвета придворного общества; совсем как в давние времена Филиппа Доброго. Приближенные к испанскому двору персоны, а также князья и аристократы Священной Римской империи могли носить черное так же, как это делали Филипп II и Карл V: для того чтобы выделяться на фоне ярко разодетой придворной публики, как выделялась когда-то Екатерина Медичи (V.28).

Оттенок буржуазности и профессионализма, который приобрел к тому времени черный цвет, добавил к его исконному драматизму идею *благопристойности*: усилив и без того регулярно возобновляемые коннотации инаковости и непохожести. В маньеристских и раннебарочных портретах эта нота звучит еще сильнее благодаря тому, что строгая, облаченная в черное фигура оттеняется яркой цветной драпировкой (см. I.18). Такое шелковое обрамление как будто подменяет собой ярко разодетых людей, которые присутствуют в том же помещении и на фоне которых модель в чернильно-черном плаще тщательно сохраняет непреложную обособленность. На рубеже XVI

и XVII веков Гамлет в своем черном траурном костюме, явленный в самой гуще яркой и цветистой свадебной суматохи, стал зеркалом самой изысканной из всех возможных на тот момент модных тенденций, напрямую восходящей к альтернативной моде. Впрочем, Эль Греко, Веласкес и испанские художники в целом предпочитали гармонизировать мрачноватую мелодию костюма с темным фоном; голландские художники XVII века обычно следовали той же цветовой схеме (V.29).

Аристократическая одежда в конце XVII века становилась все более цветистой и роскошной, делалась из более богатых по фактуре тканей, и носить ее чаще всего принято было достаточно небрежно. Английские лорды и французские придворные — люди, составлявшие свиту Карлов Английских, Первого и Второго, и Людовиков Французских, Тринадцатого и Четырнадцатого, — предпочитали пастельные тона, тогда как английские пуритане, консервативные испанские дворяне и голландские бюргеры чаще всего надевали черное. Символическая выразительность черной одежды к этому времени уже успела устояться, но перспективы развития оставались широкими. В эту антиклерикальную, но пропитанную духом религиозности и преуспеяния эпоху черная одежда маркировала религиозную и нравственную бескомпромиссность с дополнительными обертонами интеллектуализма и достаточного благосостояния, не впадающего в лишние траты.

На фоне ориентированных на сложные фасоны, бледные расцветки и большое количество украшений французских придворных мод конца XVII столетия импульс к рождению откровенно противоречащей сложившимся конвенциям альтернативной моды на пикантный и элегантный черный цвет проявлялся разве в виде отдельных акцентов — в сочетании с другими цветами — на перчатках, масках, головных уборах. Даже в качестве траурного цвета он использовался в сочетании с белым, причем в равных долях, чистый же черный цвет оставался на долю эксцентрических особ вроде мадам де Ментенон и нескольких модничающих аббатов. В XVII веке черный цвет был четко поделен между Богом (католическим или протестантским) и Мамоной. Его использование больше не диктовалось абстрактными визуальными концепциями, а эротической фривольности и романтическому сатанизму еще только предстояло явиться на свет.

Элегантная публика XVIII века стилизовала одежду с еще большей рафинированностью. Напудренные волосы и косметика, старательно приглушенные тона при тонкой отделке поверхностей и аксессуаров пришли на смену тем более резким и рассчитанным на показной шик эффектам, на которых строился костюм XVII столетия. Хрусткие и веселые хлопковые ткани сперва появились на рынке, а уже потом вошли в моду. Черный в качестве цвета вполне совместимого с модными конвенциями вышел из оборота в Англии и Голландии, и по всей Европе претенциозная публика ориентировалась, с подобающими



V.30. Франсиско Гойя.
«Донья Нарсиса
Бараньяна де Гойкоэчеа».
Нью-Йорк, собрание
Х.О. Хавемейера

к случаю модификациями, на французские вкусы. В итоге черному цвету снова представилась возможность сделаться привлекательным и пикантным, без бремени громоздких и ненужных коннотаций набожности, профессионализма, бюргерской основательности или траура.

Постепенно в портретной живописи и впрямь время от времени начал появляться прекрасно оттеняющий бледную кожу и напудренные волосы драматически фривольный черный цвет, очаровательно аранжированный розовой, бледно-голубой или блестящей отделкой и уже никак не связанный с такими понятиями, как умеренность и скромность. Испанское дворянство, которое, по сути, никогда не отказывалось от черной одежды, к XVIII веку также умудрилось превратить свой традиционный костюм в сложную эротико-драматическую композицию (V.30). Свойственный XVIII веку эстетизированный способ использования черного цвета оказал существенное влияние на тогдашний

театр, тем самым создав дополнительную смысловую ауру ношения черной одежды на публике. Трагедийные королевы и героини, как правило, появлялись на сцене в черном бархате, но в остальном их облик отвечал текущей моде, с полагающимся в ней количеством драгоценностей и пудры. Использование данной цветовой схемы не столько выражало мрачную суть очередной трагической темы, сколько соответствовало ожиданиям публики, привыкшей искать в театральном действии и в театральной декламации всяческой чрезмерности; так что, одеваясь в черное перед появлением на том или ином светском мероприятии, человек рассчитывал эмоционально тронуть публику, привыкшую к сложившимся театральным конвенциям. Дожившее до наших дней обыкновение надевать по особым случаям изысканные черные наряды, снабженные очевидным риторическим подтекстом, восходит именно к этому периоду, пережившему усложнение театральной техники.

Несмотря на то что черный цвет лучше всего подходит для траура и использовался в этом качестве со времен Античности, такая практика далеко не всегда считалась обязательной. По большому счету, относительно траурного костюма в европейской истории можно позволить себе только одно обоснованное обобщение: он отличался от повседневного платья и, как правило, выражал идею смирения, причем идея эта зачастую транслировалась вовсе не через цвет, а через особые, закрывающие глаза капюшоны или через широкие накидки, в которые человек закутывался целиком. Белый во дни скорби также использовался довольно часто, в особенности в тех случаях, когда умирали дети или юноши и девушки, не достигшие брачного возраста. И раз причины надеть черное не сводились к трауру или другим диктующим человеческое поведение практикам, цвет этот естественным образом приобрел по преимуществу эстетический смысл. Итак, черное траурное платье Екатерины Медичи, как и костюм Гамлета, несколько отдавал стильной антимодой, поскольку в Европе XVI столетия черный цвет служил не только для официального проявления скорби, но и выражал также особую, против течения идущую элегантность и явственное желание выделиться на общем фоне — а сама по себе скорбь совершенно не обязательно должна являть себя обществу в черном платье.

Способы использования черного цвета, однако, по-прежнему тяготеют не к фривольности, а к серьезности — в контексте общего серьезного отношения к тем функциям платья, которые позволяют маркировать занимаемый человеком статус и высказывать принципиальное уважение к гражданским и религиозным институтам. По-настоящему фривольная риторика появилась в общем «синтаксисе» платья после того, как эти серьезные функции одежды перестали выражаться напрямую, оставшись одним из элементов в игре знаковых отсылок — их преувеличивают, высмеивают или нарочито выставляют напоказ, как на сцене. В особенности данный феномен дал о себе знать в той моде на черный цвет, ко-

торая существовала с эпохи литературного романтизма. Риторические возможности черного цвета сами по себе создают драматическую напряженность. Он не только обладает чисто визуальным свойством вступать в контраст со всеми остальными цветами, или характерной для антимоды способностью выделять человека из толпы, или ритуальным качеством, постоянно связывающим его с состоянием скорби. В XIX столетии он скорее разыгрывает костюмированную драму с явно проглядывающей литературной основой. Романтическая одежда, как и романтическая живопись, стоит на прочных литературных основаниях.

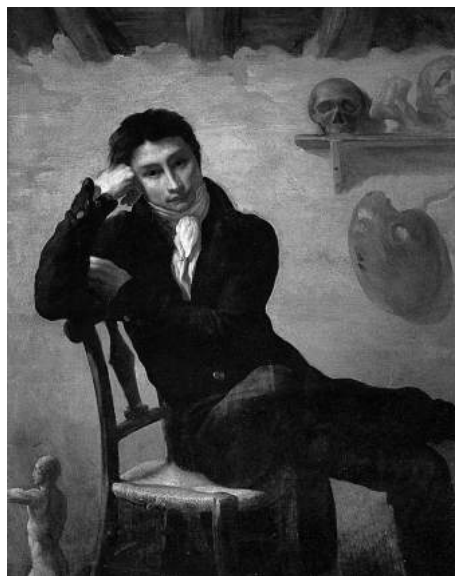
Очевиднейший пример — использование черного цвета в мужском вечернем костюме, в то время как женские платья были ярких расцветок (и стали еще ярче после того, как началось промышленное производство анилиновых красителей). Стандартный черный чисто мужской вечерний костюм был по сути изобретением романтической литературной традиции. В других «черных точках» истории моды — таких, как Испания XVI века, Голландия XVII и Германия начала XVIII — так одевались оба пола. Но первые две трети XIX столетия отдали этот цвет мужчинам, особенно для вечернего выхода. К этому времени человек, с головой ушедший в самого себя, — «роковой мужчина», как называет его Марио Праз*, — представлял собой литературный конструкт, обладавший существенной властью над модной частью коллективного воображаемого и уходивший корнями в последнее десятилетие предшествующего века. К «роковым женщинам» и к феерическому разнообразию их мотивов и уловок все уже давно успели привыкнуть; роковой мужчина был фигурой куда более экзотической, интимно связанной с состояниями душевного смятения и глубокого одиночества. Он представлял собой скитальца, который не то чтобы уж вовсе обязан был оказаться на поверку слугою дьявола, но все же располагал загадочной темной силой, и эта сила делала его неподвластным обычным людским заботам и чувствам. Он был несчастен; и иначе как в черном представить его было практически невозможно (V.31, 32).

Лорд Байрон принял на себя эту роль в реальной жизни, параллельно прорабатывая ее в поэзии, хотя и до него она была в общих чертах прописана у Анны Радклиф, М.-Г. Льюиса, Шатобриана и других известных писателей. К тому времени, как публика начала сходиться с ума по Байрону, черный вечерний костюм уже стал одной из твердынь «дендистской» моды; а между

* Марио Праз (1896–1982) — влиятельный английский литературный критик и искусствовед итальянского происхождения. Наиболее значимые работы — «Романтическое страдание» (*Romantic agony*, 1933), «Иллюстрированная история интерьера» (*An illustrated history of interior decoration...*, 1964) и «Мнемосина: параллель между литературой и изобразительными искусствами» (*Mnemosyne: parallel between literature and the visual arts*, 1975).



V.31. Эжен Делакруа. «Автопортрет в costume Гамлета (или Рейвенсвуда)». Париж, Лувр



V.32. Теодор Жерико. «Художник в своей студии». Париж, Лувр

этим двумя фигурами — денди и рокового мужчины — существует вполне очевидная связь. В людском воображении Браммелл и Байрон шли рука об руку, да так и продолжают до сих пор прогуливаться парой. Новый черный мужской костюм, принципиально выстроенный вокруг мотивов одиночества и отстраненности — тем более заметных на фоне год от года все более простых по фасону и все более светлых женских платьев послереволюционной эпохи, — содержал в себе среди прочего еще и скрытую пародию на сакральные и монашеские смыслы черного цвета. Он подчеркивал аскетическую мужскую самоизоляцию от эмоционально и прокреативно насыщенной женской жизни (разноцветность и изменчивость как раз и служили выражением этих качеств), и в особенности в рамках формализованных публичных ситуаций — таких, как званые вечера — где символические аспекты платья острее всего ощущаются и охотнее всего обыгрываются.

Использование черного цвета показывает пример специфически мужской и специфически литературной антимоды, которая практически моментально превратилась в остро актуальный модный тренд, а затем, под романтически-дендистским влиянием, была институционализована на долгие десятилетия вперед по обе стороны от Ла-Манша. Да и в XX веке, когда черное вечернее мужское платье носить практически перестали, его inferнальный характер в полной мере сохранил свою притягательную силу. Это самый подходящий костюм для мага или Дракулы — даже в утренние часы. В первой половине

XX столетия с этим костюмом было принято ассоциировать сексуальную распущенность и вседозволенность, так же как дневная его версия (черный сюртук и полосатые брюки) считалась подходящим облачением для финансового или политического проходимца. С эпохи романтизма люди привыкли смутно догадываться, что едва ли не все злодеяния на свете совершаются людьми, одетыми в черное, — исходно злодеями были продавшие душу дьяволу монахи в сутанах и капюшонах; затем испорченные юноши в вечерних костюмах; и, наконец, на смену им пришли бездушные капиталисты и мерзкие политики в цилиндрах и фраках. В этот же модный тренд прекрасно вписываются и выведенные у Диккенса безумные директора школ.

Изрядная часть романтической литературы откровенно смакует черный как цвет более всех прочих подходящий для разного рода запретных практик и верований — вроде откровенного любования смертью в тех случаях, когда ее полагалось бы оплакивать. По, Готорн и Бодлер весьма были этим увлечены; и, так же как и в случае с женскими восторгами по поводу элегантных платьев, черный цвет, помимо очевидной и вполне сознательно выставляемой напоказ театральности, исходно содержал в себе (и до сих пор содержит) коннотативные отсылки к роковой сексуальности. «Дама в черном» выглядит не только величественной и драматичной, но еще и опасной. До XVIII века этот привкус опасности отсутствовал в черной женской одежде, но теперь уже от него не отделаешься, после того как в XIX веке черный цвет начали сверх всякой меры использовать как маркер траура.

Более того, черный цвет траурных женских платьев со временем приобрел дополнительные смыслы из романтической литературы, в чем явственно убеждает нас сюжетная живопись XIX века, прямо восходя к роковой и дьявольской эротичности раннеромантического воображаемого. На целой серии

V.33. Том Грэм. «Причал». Лондон, музей Виктории и Альберта



европейских и английских полотен черный женский траур подается в качестве сентиментальной темы с отчетливыми эротическими обертонами. В качестве примера можно назвать «Гувернантку» Редгрейва — но счет картинам, у которых в качестве названия или темы фигурируют «Молодые вдовы» и «Сиротки», идет на десятки (V.33–35). Чем чернее траур и чем глубже скорбь, тем сексуальнее в конечном итоге выглядит смертельно бледная модель с непременно гладко зачесанными волосами с отливом.

В то же время в бальной зале дама, появившаяся в черном платье в качестве *этакого coup de theatre**, могла рассчитывать на аналогичный эффект, как то подтверждают «Мадам Муатессье» Энгра и «Портрет мадам X» Сарджента (V.36, 37). Другой откровенно провокативный прием женской моды середины XIX столетия — это шикарная и с легкими мужскими штрихами амазонка из строгой черной ткани, с неизменным цилиндром и неизменной же надменностью в лице. Именно так выглядит «Амазонка» Курбе, в этом же образе предстает перед нами на нескольких своих портретах и императрица Елизавета Австрийская. То же можно сказать и о Лоле Монтес. В конечном счете все эти способы использовать черный цвет для женского платья также восходят к альтернативной моде, к бунтарской традиции, нацеленной на то, чтобы изолировать специфически одетого человека от других людей и выделять его на общем фоне.

У «спокойного» черного цвета, в отличие ото всех перечисленных выше разновидностей черного «эмоционального», была собственная история становления. Принято считать, что два эти аспекта черной одежды — традиционно ориентированный на самоограничение и самоотречение черный цвет и черный драматический, ориентированный на то, чтобы выделить человека и привлечь к нему внимание, — в XIX столетии существовали отдельно. В действительности одно буквально росло из другого по мере того, как «альтернативный» черный цвет был подхвачен и институционализирован модным мейнстримом. К середине века уже было принято, что домашней прислуге, продавщицам, мелким служащим и небогатым старикам в любое время и в любом публичном месте надлежит являться одетыми в черное. Но в то же самое время черный цвет платья считался самым правильным и для богатых мужчин из праздного сословия — по вечерам; а также и для праздных и богатых дам, которые одевались в черное, если нужно было блеснуть на каком-нибудь траурном мероприятии или же — при соответствующем декольте — если в какой-то конкретный вечер нужно было произвести особенно эффектное впечатление.

Подобные противоречия свидетельствуют о том, что как литературные, так и чисто буржуазные по происхождению представления о семантике одеж-

* Неожиданный театральный эффект (фр.).



V.34. П.А. Федотов.
«Вдовушка». Москва,
Государственная
Третьяковская галерея

V.35. Ричард Редгрейв. «Гувернантка». Лондон, музей Виктории и Альберта





V.36. Джон Сингер Сарджент. «Портрет мадам X». Нью-Йорк, Метрополитен-музей

V.37. Ж.О.Д. Энгр. «Мадам Муатессье».

Вашингтон, Национальная галерея изобразительного искусства

ды уже успели глубоко укорениться. Но не следует забывать и об устоявшемся еще с XVI века «профессиональном» черном цвете юристов и священнослужителей, который между делом уже успел перебраться и в школьные классы, и в приемные врачей и который, несомненно, тоже оказывал свое воздействие на то, как широкая публика считывала смысловые составляющие черной одежды. Состоятельный буржуа мог претендовать на модную аристократическую исключительность, сознательно используя соответствующую одежду черного цвета, а мог разыграть из себя и полное визуальное ничтожество, также надев конвенциональное черное платье, которое мигом перемещало его в разряд зависимых, не имеющих никакого отношения к светской жизни людей. Бросающийся в глаза «эмоциональный» черный цвет, предназначенный для шикарной публики, мог быть цветом тонкого бархата, сверхтонких шерстяных тканей или шелкового газа, замысловато скроенных и сшитых — и, иногда, с черным же отливом. В тусклый черный цвет окрашивали экономные и прочные ткани, чтобы пятна не были слишком заметны, — и выглядели эти ткани соответствующим образом. Как показывают нам тексты чувствительных литераторов и полотна «с сюжетом», одинаковость цвета, в действительности исполнен-

V.38. Шарль Огюст Эмиль
(Каролюс) Дюран.
«Дама с перчаткой».
Париж, Лувр



ного противоречивых и отсылающих друг к другу символических смыслов, старательно компенсировалась различиями в покрое и способах применения ткани — дабы сохранить и продемонстрировать тончайшие нюансы значимых различий. Если в 1880 году горничная и ее госпожа или владелец поместья и его дворецкий были равным образом одеты в черное, то для любого из этих одетых в черную одежду людей сам по себе цвет был непримечателен, поскольку все отдавали себе отчет в том, что есть две кардинальным образом отличающиеся друг от друга, значимые манеры носить черное. В 1380 году подобное восприятие цвета было бы немислимым: если все одеты в черное, значит, в доме кто-то умер. В 1580-м было маловероятно, что в черное будут равным образом одеты как хозяйева, так и прислуга: элегантные дамы и господа в черной одежде держали пестро разодетых лакеев в том числе и для того, чтобы подчеркнуть свой статус за счет резкого цветового контраста.

К третьей четверти XIX столетия характер черного цвета применительно к мужской одежде переменялся. Зловещее очарование вечерней антимода сошло на нет, цвет приручили и приучили к дневному свету, к респектабельности, к тому, что он вполне может стать спокойным и не особо выразительным —

скорее цветом клерков, нежели клириков, утратив присущие ему ранее духовные и макабрические обертона, — в этаким протестантском стремлении вернуть на землю папистскую вычурность и взвинченность, как было некогда в голландских модах, адаптировавших к собственным запросам моды испанские. Альфред де Мюссе, наблюдая за тем, как год от года чернеет мужское платье, назвал свое столетие веком траура. Черное дневное женское платье следовало той же, все более уважаемой логике. Тонкие, как на крыльях бабочек, цветовые оттенки дневных женских платьев романтической эпохи по большей части ушли в прошлое, сперва уступив место кричаще-ярким цветам середины века, а затем, наконец, степенности и уравновешенности, для которых более прочих подходил именно черный цвет, и означал он теперь не только рассчитанную на публичное внимание скорбь, но и достоинство, зрелость, достаток и честность. Причем все это можно было выразить одновременно на том языке, которым говорило платье для визитов, да еще и спрятать за всем этим достаточно внятный сексуальный вызов; впрочем, не агрессивный, а скорее милый и мягко провокативный (V.38).

Черный цвет альтернативной моды перестал таким образом являть собой орудие эстетического бунта, впрочем, как и всегда, — в тех случаях, когда за него берется мода как таковая. Устойчивый, рассчитанный на обеспеченную публику буржуазный вкус сделал черный цвет незаменимым средством, способным выразить и подходящее солидному человеку при выборе одежды здравомыслие, и некоторое ироническое самоумаление. Дневной мужской костюм охотно обыгрывал такую семантическую двойственность; но помимо этого черный цвет позволял провести разграничительную линию, по одну, внешнюю, сторону от которой оказывались женщины, а по другую, внутреннюю, профессиональные, религиозные и деловые аспекты публичной жизни. Политики и бизнесмены исполняли общественные обязанности, облачившись в тускло-черные, невыразительного кроя костюмы; столь же сдержанное с эстетической точки зрения платье носили на публике и послы, и главы государств — в отличие от государственных мужей Средневековья с их эффектными нарядами. В эти, последние десятилетия XIX века черный цвет женского платья по-прежнему нес в себе вполне осознанно транслируемые обертона эротической драмы, так же как и в черном цвете мужского вечернего платья сохранялся отзвук романтической отчужденности; но днем черная одежда, без разбора пола и состояния, пребывала в полной власти кумулятивного эффекта сознательной и продуманной сдержанности. Спортивная одежда и одежда для активного или домашнего отдыха оставалась при этом разноцветной, создавая значимый и эффектный контрапункт употреблению черного цвета во всем богатстве его символических и формальных составляющих, отягощенных еще и памятью о многочисленных былых появлениях на исторической сцене. Если

одежда шилась для гольфа, велосипедных или пеших загородных прогулок или тенниса, то при выборе ткани на естественную красоту черного цвета не обращали никакого внимания.

В XX веке ар-нуво и абстрактное искусство, не без поддержки фотографии, смогли раскрыть перед черной одеждой ряд новейших перспектив, позволивших ей по-новому явить присущее только ей визуальное очарование. К этому времени, примерно к концу Первой мировой войны, конвенциональный сдержанный черный цвет женского выходного костюма в значительной степени уступил место цветам не слишком ярким — по мере того как среди женщин усиливалась и входила в привычку свобода самовыражения, параллельно с практикой женской трудовой занятости. Черному цвету теперь приходилось опираться на воздействие исключительно зрительное, а не на символическое с мощной социальной составляющей. В этот раз черный цвет оказался полезен для создания новых абстрактных форм. Вамп, поздняя и вычурная едва ли не до нелепости вариация на тему Роковой Женщины, была в черном — в полном соответствии с романтической традицией; но в этом десятилетии она выбрала для себя формы, которые впервые открыл Обри Бердслей, а затем довел до совершенства Этре. Впоследствии на формирование голливудской Черной Вамп строго технические возможности черно-белого кино повлияли ничуть не меньше, чем устойчивая конвенция романтической *femme fatale*. На экранах из-под угольно-черных платьев полыхали жгучие страсти в исполнении Глории Свенсон, Мей Мюррей или Теды Бары, однако и в посюстороннем мире свойственная черному цвету элегантность не оставалась невостребованной. В первые три десятилетия XX века авангардные парижские дизайнеры и их изысканные клиенты не упускали возможности использовать возможности, которые давал им абстрактный, несущий в себе заряд визуальной драмы черный цвет. Этот модный тренд был следствием жеста скорее чисто эстетического, чем ориентированного на альтернативную моду, — как то уже неоднократно случалось с черным в былые времена: его использовали для контраста с другими цветами, только на этот раз с явной оглядкой на абстрактное искусство и на черно-белую фотографию.

В XIX столетии у европейцев было столько причин, чтобы одеваться в черное, что вдовий статус утратил прежнее право на «черную» визуальную исключительность — повторилось то, что уже было в XVII веке. В обоих случаях для обозначения состояния вдовства пришлось придумывать особый головной убор, в подражание облаченному в черное XVI веку, который для тех же целей идентификации ввел чепец и накидку. Черного платья для обозначения вдовьяго статуса было уже недостаточно. Так называемый «вдовый мысок» начали носить уже такие дамы, как Екатерина Медичи и Мария Шотландская; он представлял собой сходящий на нет выступ модной в те времена головной накидки,



V.52. Питер Пауль Рубенс.
«Мария де Медичи».
Мадрид, музей Прадо

похожей по форме на диадему и оставлявшей лицо открытым, — сведенное до знака рудиментарное наследие той ритуальной траурной накидки, при помощи которой вдовы в общественных местах закрывали лицо еще в предшествующем столетии. В начале XVII века, когда чепец вышел из моды практически по всей Европе за исключением Голландии, Мария Медичи начала носить чепец со спускавшимся на лоб треугольным выступом (V.39). Дамы XVII столетия, обозначая состояние вдовства, продолжали носить вуаль и черную накидку: она достаточно плотно облегла голову и зачастую имела четкий выступ надо лбом; этот мысок, впрочем, ни в коем случае не следует путать с почти таким же по форме, но мягким, который носили в неформальной обстановке в сочетании с маской в качестве дополнительного кокетливого акцента.

Когда в XIX веке черный цвет стал официальным для публики, потребовалось обозначать статус вдовы особым чепцом — черным с густой вуалью, а ближе к концу века иногда и белым, с вуалью менее густой, в стиле, который приобрел популярность благодаря траурной одежде королевы Виктории. Мужчины в подобных случаях надевали траурные нарукавные повязки или драпировали шляпу крепом. Вуаль и креповая драпировка намекали на по-

гребальную пелену: погребальную драпировку как устойчивый символ скорби. Они отсылали и к объемистым плащам эпохи Возрождения, и к скрывающим лицо накидкам скорбящих, и к траурным покрывалам, которыми драпировали дроги; в результате общепринятый костюм, черный по множеству других причин, просто дополняли кусками тускло-черной ткани.

К середине XX столетия черный цвет утратил большую часть своей традиционной значимости в качестве цвета «официального», как и большую часть того очарования, которым он обзавелся в эпоху ар-деко, и готовился очередной раз компенсировать эту потерю в мире поднимающей голову альтернативной моды. Теперь через одежду принято было выражать такие новомодные качества, как раскованность и физическая свобода, и черный ушел в тень и как очевидный для всех символ благопристойной респектабельности и финансового благополучия, и как знак траура. Как респектабельность, так и драматические проявления скорби вышли сперва из моды (если, конечно, не считать глав государств в тех ситуациях, к которым приковано внимание широкой публики), а после вовсе из употребления. Черному предстояло искать новые возможности, чтобы снова стать неожиданным, альтернативным и, в конечном счете, шикарным.

По мере того как свободный от традиционных зажимов и комплексов XX век шел своим чередом, черное платье горничных, официанток и официантов все сильнее бросалось всем в глаза; так что практика ношения мужского вечернего — черного — костюма волей-неволей сопровождалась все большей долей самоиронии. Мужская деловая одежда понемногу освободилась от обязательных тускло-черных сюртуков и визиток, характерных для конца XIX столетия, и признала вполне допустимой пиджачную пару, которую до этого принято было надевать только на отдыхе, вне каких бы то ни было публичных контекстов. Официальный черный костюм теперь считался вполне уместным разве что на свадьбах (поскольку когда-то его было принято надевать к утренним и дневным выходам), в ранге некоей окаменелости, наряду с крахмальным воротничком, аскотским галстуком и цилиндром.

В Соединенных Штатах архаичные головные уборы и галстуки в сочетании с допотопно-официальным вечерним костюмом породили целую отрасль юмора вокруг этого стиля одежды. Такой костюм носил Джиггз из «Мэгги и Джиггза»*, чаплинский бродяжка также являет собой в этом смысле весьма

* Серия комиксов (1913–2000) под исходным названием «Воспитание отца», которую затем стали именовать просто по именам двух главных персонажей — внезапно разбогатевшего в Америке ирландского иммигранта и бывшего носильщика кирпичей на стройке Джиггза и его жены Мэгги, сварливой и чванливой старой карги. Автором комиксов был Джордж МакМанус (до 1954 года). Джиггз — типичный нувориш, сохраняющий плебейские привычки и пристрастия, несмотря на новый экономический статус, да еще и с выраженным ирландским колоритом.

выразительный пример; однако и помимо этого шуток насчет неудобств, доставляемых парадными сорочками и воротничками, а также выраженного сходства между представительно одетым джентльменом и официантом было предостаточно — не говоря уже о целом жанре, сложившемся в традиции все тех же «Мэгги и Джиггза», когда мужской вечерний костюм воспринимался как пыточный механизм, специально придуманный претенциозными и социально озабоченными женами для своих несчастных мужей. Вечернее мужское платье именовали «мартышкин костюмчик» или «суп и рыба»*, и от желающих высказать неуважение и презрение к этой конкретной устойчивой конвенции буквально не было отбоя — и все-таки, несмотря на столь бурную и недвусмысленную общественную реакцию, традиционалистски ориентированная часть европейских и американских элит сохраняла верность этой конвенции по крайней мере до окончания Второй мировой войны.

Из одежды, в которой мужчины ходили днем, черный цвет постепенно исчез совсем — если не считать британских банкиров, чиновников и бизнесменов из лондонского Сити. На рубеже XIX и XX веков в Англии заново расцвел дендизм; но только на этот раз респектабельная черная одежда (исходно составлявшая одну из основ дендистской элегантности) сделалась предметом насмешек со стороны Макса Бирбома, Оскара Уайльда и прочих; аристократам и эстетам отныне полагалось облачаться в изысканного кроя костюмы не менее изысканных цветовых оттенков. Альтернативный шик рубежа веков находил себе выражение в неярких тонах и некоторой общей антикваризации стиля, однако движущей силой модного мейнстрима по-прежнему оставался черный цвет — целиком доставшийся в конце концов в наследство обслуживающему персоналу и оркестрантам.

Новая «продвинутая» мужская мода постепенно перешла на удобную, свободную, неярко окрашенную одежду, на спортивный стиль и смокинг (в качестве достаточно удобного компромисса с неудобными требованиями «официальной» моды). Фрак быстро перестал быть шикарным, но престижным быть не перестал. Смокинг изобрели в Америке еще в 1880-х годах; но появляться в нем на званных обедах и при этом не вызывать ни в ком и никакого чувства неудобства стало возможным только в веке XX, да и то не в самом его начале. При появлении на свет смокинг, несмотря на свободный покрой, предполагал все тот же строгий крахмальный воротничок, который в те времена вообще носили с чем угодно; однако к 1930-м годам мягкие воротнички и манишки выглядели уже вполне приемлемыми, не говоря уже о том, что право на существование в «формальных» ситуациях получил двубортный пиджак без надетого под него вечернего жилета. Вечерний костюм, если таковой вообще

* По двум традиционным первым блюдам на официальном обеде.

надевали, мог состоять из обычной пиджачной пары, в лучшем случае черной. Черная фракная пара с накрахмаленным бельем была низведена еще на одну ступень — в ту область, где царили церемониальность, театральность и очевидная нелепость. На данном этапе своего развития мужской костюм утратил «шикарную» составляющую как таковую.

Однако в костюме женском именно в 1920-е и 1930-е годы возникла новая элегантная модная альтернатива — знаменитое «маленькое черное платье» — введенное, согласно устойчивой легенде, в оборот легендарным и крайне изобретательным дизайнером по имени Габриэль Шанель. Легендарный статус Шанель приобрела благодаря революционному характеру своего нововведения — в эпоху, когда элегантными принято было считать либо яркие и незамысловатые вещи спортивного стиля, либо маленькие, полупрозрачные и усыпанные бисером кусочки материи пастельных тонов. Фицджеральд говорит, что его героиня, Джордан Бейкер, имела обыкновение носить вечерние платья так, словно на ней был костюм для игры в теннис, — манера, которая в те времена считалась шикарной, наряду с «неловкостью дебютантки»; в моде было откровенное пренебрежение к тому, что было принято считать женственностью, вне зависимости от того, что за этим пренебрежением стояло — норовистость и энергичность или просто неловкость. Благовоспитанность и нежелание бросаться в глаза, составлявшие самую суть манеры, ориентированной на как будто только что снятое с собственной служанки маленькое черное платье, выглядели откровенно еретически и внесли в и без того бурлящие 1920-е годы свою скандальную ноту. В Америке Великая депрессия заставила ввести в моду «бедный стиль», провозвестником которого выступило все то же маленькое черное платье. Серьезность, скромность и умеренность черного цвета, который — при консервативном покрое костюма — давал нам в итоге продавщицу из магазинчика, к началу 1930-х годов оказался способен выглядеть настолько же революционным и новым, насколько в начале 1920-х выглядели нарочито небрежные, бесформенные платья приглушенных или, наоборот, насыщенных ярких тонов.

О респектабельном черном цвете, вызывавшем в памяти все те негативные чувства, с которыми ассоциировался чопорный и несвободный XIX век, пришлось забыть навсегда; была забыта и необходимость облачаться в траур по случаю чьей-то смерти; и та нервическая тоска по умеренности и трезвости, которая неизменно является результатом каждого очередного безумного периода в истории моды, произвела на свет новое черное платье — часто в сопровождении довольно благопристойного белого воротничка, гладкого или гофрированного. На сей раз это было в полном смысле этого слова платье девушки из рабочей семьи. Его цвет и крой не вызывали ассоциаций ни с богатством, ни с демоническим сочетанием святости и распущенности — в голову

скорее приходила мысль об отчужденности, которая происходит от явного недостатка в средствах. Это платье, на данном этапе развития моды, сделалось еще одним проявлением извечной склонности черного цвета к символизации, которая получила очередной импульс, обосновавшись на новом для себя смысловом уровне: оно стало чем-то вроде униформы для слабых мира сего. Одетых в черное клерков и слуг XIX века самый цвет их одежды буквально вычеркивал из списка живущих, в то время как их господа активно исследовали и использовали те возможности, которые он давал, будь то феерический блеск или демоническая мрачность. Но если мода начинает выражать социальный статус через цвет и фактуру, то тускло-черное платье будет моментально выдавать официантку и продавщицу. Выбор простого черного платья служанки в качестве нового и неожиданного модного тренда для женщины из имущего класса как нельзя лучше характеризует самый дух 1930-х годов. Как всегда, доминирующее социальное чувство лучше всего выражается и распознается по самой элегантной одежде своей эпохи.

Сразу после Французской революции авангардная мода также подхватила идею «бедного стиля». В самом начале революционной эпохи оборванное и приведенное в беспорядок мужское платье в сочетании с растрепанными волосами были *à la mode*. Чуть позже у женщин в моду вошли очень просто скроенные и сшитые муслиновые платья, и прическа к ним полагалась также достаточно небрежная, пусть даже эта небрежность и была весьма тщательно продуманной — в предшествующие десятилетия так одевались и причесывались белошвейки и крестьянские дочери. Во времена Марии-Антуанетты разного рода идеализированные вариации на тему хлопчатобумажного платья деревенской молочницы уже являли собой элемент особого придворного изыска; однако истинная простота кроя, пошива и отделки возникла только после того, как верхом всяческого шика в одежде сделалось проявление модного духа Равенства и Республиканского Достоинства. В эпоху американской Великой депрессии мода присвоила непритязательное черное платье официантки, и к началу 1950-х годов оно стало неотъемлемой частью гардероба любой американки и выглядело настолько же «правильно» с эмоциональной и социальной точки зрения, как если бы дело происходило в Голландии XVI века. В глоссарии к не слишком серьезной книге об американской моде, вышедшей в 1960 году, читаем следующее: «*Основное*: существительное, простое черное платье, которое стоит более 50 долларов. *Рабочее*: прилагательное, относимое к простому черному платью ценой более 100 долларов. *Тряпка*: существительное, простое черное платье, которое стоит более 200 долларов, например „такая вот тряпочка от Нетти Розенштейн“. *Купила по дешевке*: простое черное платье ценой более 300 долларов». Расхождение цены и словесной оценки иллюстрирует застасканное до банальности правило: повышение благосостояния сопровождается

ся все более пренебрежительным отношением к роскошной одежде — причем сама по себе популярность простого черного платья уже служит тому прекрасным доказательством. Более того, отныне, благодаря изящной операции усугубления имиджа, простое черное платье снова стало признаком финансовой и социальной состоятельности, при том что вслух его было принято называть самыми что ни на есть тривиальными и будничными именами.

Подобное же восприятие черного цвета проявилось несколько позже, в мужском костюме 1950-х годов. Год от года мужская мода заставляла серую фланель становиться все темнее, а галстуки, лацканы, брюки и плечи все уже — почти в том же режиме, в котором это происходило в 1870-е годы. Черные или почти черные свободного кроя костюмы и узкие черные вязаные галстуки — вот, что теперь передавало спокойную мужскую тягу к умеренности. Европейская мода того же времени, как женская, так и мужская, особой необходимости транслировать конвенциональную, привязанную к черному цвету идею умеренности не видела — может быть, просто потому, что связь с тягостным крестьянским ощущением бедности была еще слишком очевидна и сильна. Европейские мужские портные хранили верность приталенным пиджакам с подчеркнутыми лацканами и плечами и сдержанной темно-серой фланели. Женская элегантность была изобретательной и красочной и, как правило, чуралась надежной простоты черного цвета.

1960-е годы утвердили в правах практики поистине революционного использования черного цвета, подпольно проявившиеся еще в конце 1940-х. Эта мода, чисто европейская по происхождению, являла собой радикальную альтернативу по отношению к тем традиционным способам, которыми общество обычно реагирует на очередное явление черной одежды. Зародилась она после Второй мировой войны в среде интеллектуалов парижского Левого берега и их почитателей и в конечном счете прочно обосновалась в Америке, среди поколения битников. Эту моду на черный цвет, пожалуй, можно было бы назвать Студенческой или характерной для Современной Богемы, с некоторой долей вероятности прозревая в ней наследие того черного костюма, в который одевался Денди-как-Разочарованный-Художник и который носили люди вроде Бодлера или Делакруа, — только теперь акцент делался не на мрачности, а на вполне осознанной небрежности и неряшливости. Если говорить об отдельных предметах туалета, то самой яркой выразительницей нового духа стала черная водолазка. Недолго думая, женщины скомбинировали ее с черным трико, и это сочетание стало основой антимодного образа «Танцовщицы в черном», который еще чуть позже переключился на сплошное вязаное из нейлона трико, предмет, который не был знаком первым создателям этого революционного тренда. Образ «Черной танцовщицы» впоследствии повлек за собой черные юбки и брюки и черный макияж и в этом смысле был многим обязан



V.40. Одри Хепберн в «Забавной мордашке», 1957, фотография

гениальной технике саморепрезентации танцовщицы Марты Грэм. Именно благодаря ей этот образ стал неотъемлемой частью свойственных американцам представлений о том, как должна выглядеть современная женщина.

Мужчинам на все про все хватило черной водолазки. Предполагалось, что этот предмет туалета передает тот самый тип свободы от навязанной манеры одеваться, который подобает глубине мысли и могучему творческому духу (неприменно поэтическому) — с такими неизменно свойственными черной мужской одежде обертонами, как обреченность на вечный поиск и готовность к священной жертве. У самых истоков этой традиции, то есть примерно между 1948 и 1950 годами, образ мужчины в черном свитере, туго облегающем подбородок и шею, обладал могучей притягательной силой. Он резко выделял лицо, и контраст был тем более ярким, что его не смягчало неприменное в прежних вариациях на тему черного мужского костюма промежуточное вмешательство белой сорочки. Он производил одновременно впечатление суровости и (поскольку это был всего лишь свитер) неформальности; и любой мужчина, который примерял этот образ на себя, начинал выглядеть особенно заметным. После Второй мировой войны он обзавелся новой областью коннотаций, связывающих его с профессией моряка (в том числе стараниями Жана Габена и Хамфри Богарта), что соответствовало новой версии устойчивой темы ничем и ни с чем не связанного, мятущегося рокового мужчины. Среди настоящих —

серьезных — студентов образ этот пользовался популярностью скорее у девушек, нежели у молодых людей: даже богема из университетов Лиги плюща предпочла сохранить верность старому доброму твиду. Но в свете позднейшего развития альтернативной моды, которую со временем начали называть контркультурной, Интеллектуальный Стиль с его высокой черной вязаной горловиной стал провозвестником наиболее значимых изменений в мире массовой моды XX века (V.40).

Параллельно с альтернативной модой черный цвет по-своему использовали и консервативно ориентированные дизайнеры, и дизайнеры, ориентированные на модный мейнстрим. Черный в достаточно больших количествах начал появляться в спортивной и повседневной детской одежде — сам по себе или в сочетании с другими цветами. Эта тенденция прежде всего отражала послевоенное возрождение итальянского вкуса и итальянского дизайна, и то влияние, которое они оказывали на мировую моду, прежде всего в области одежды спортивной. До той поры в мире спортивной одежды безраздельно правил стиль, который исходно был чисто британским и отражал островные представления о том, как должен выглядеть человек, ведущий активный образ жизни. Теперь этот идеал сменился другим, более абстрактным и ярким, с гораздо более широкими представлениями о том спектре визуальных возможностей, которые дает спортивная одежда. Сама возможность использовать черный при окраске парусины, вельвета или одного из новых синтетических материалов означала новую степень свободы — свободы от темно-зеленого, темно-синего, темно-коричневого, от шотландки и твида, которые когда-то казались подobaющими для неформальных ситуаций альтернативами официального черного цвета. Черный приобрел право свободного доступа в неформальные области человеческой жизни; равно и представление о спортивной одежде перестало сводиться к набору из блейзеров, шорт и широких брюк, с добавлением всего положенного яхтменского и охотничьего арсенала. Разработчики такой одежды стали куда изобретательнее и со временем начали посягать на смежные области, к спорту отношения не имеющие.

В конце XX века черный цвет утратил большую часть своей символической значимости — отчасти по той причине, что стилей одежды стало слишком много и они начали рассыпаться на составные элементы, но прежде всего из-за того, что мода осознала себя как таковую и начала рефлексировать. Черный цвет уже не в состоянии просто взять и появиться на многокрасочной модной сцене, задав новую и неожиданную альтернативную ноту, — одной такой ноты нет и быть не может, поскольку единой моды тоже нет. И все возникшие разновидности моды прекрасно отдают себе отчет, откуда они взялись и какие именно они создают костюмы — индивидуализированные, театральные или драматические. Так что одеться в черное теперь нельзя без того, чтобы не осознать

возникающую таким образом систему отсылок к более ранним формам черной одежды — ушедшим стилям, былым значениям, канувшим в лету конвенциям. Ради одного и того же события можно надеть как черную водолазку, так и черный смокинг — в зависимости от той роли, которую вы намерены играть, в согласии с которой выбираете свой внешний облик. Ну вот разве что черное приданое для новорожденного еще в состоянии кого-то шокировать.

Очень может быть, что в периодически возникающих всплесках внимания к черной одежде, которая всякий раз со временем из шикарной постепенно превращается в устойчивый символ умеренности и благопристойности, винить следует изобразительное искусство. Расцвет элегантного черного платья в XV столетии совпал с периодом становления портретной живописи; и именно тогда портретное изображение превратилось в способ подчеркнуть уникальность человеческой личности. И поскольку портретисты теперь именно эту цель и преследовали, ища соответствующие средства выражения, эстетический статус элегантной одежды резко повысился. Портрет оказался еще и прекрасным способом показать моду в самом выигрышном ракурсе, во всем великолепии точно выбранного момента. Если вы подаете свою модель как ярко выраженную индивидуальность, то одежда должна подчеркивать именно это, а не свойственные ей социальные роли и присущий ей статус. Костюм на портрете должен соответствовать той одежде, которую именно этот конкретный человек носит в будни или по праздникам, — а не той, которую могла бы носить его идеальная или вписанная в тот или иной церемониал версия.

Ближе к концу XVII века устоялась, по крайней мере в Англии, практика чисто ремесленной портретной живописи. Специалисты по прописыванию складок соединяли сотворенные ими идеальные тела в фантастических или строго формальных нарядах — с тем, что создавали «художники по лицам», умевшие передавать внешнее сходство: в результате все модели выглядят очень похожими друг на друга. Стандартными фигурами в смутно различимой одежде и ходячих позах оперировали и безымянные портретисты колониальной Америки; но основная традиция портретной живописи все-таки старалась по мере возможности сделать так, чтобы в создании общего впечатления сходства с оригиналом принимало участие не только лицо портретируемого, но и его одетое тело. Если речь идет об индивидуализированном портрете, то никакие аллегорические эффекты и отличительные признаки социального статуса не смогут заменить одежды; она должна принадлежать портретируемому и быть для него привычной, даже если фоном ей будет служить чисто театральная бутафория, необходимая для создания идеализированного контекста, или невероятные нагромождения всяческих богатств.

Мы уже имели возможность убедиться в том, каким прекрасным контрастным фоном для человеческого лица может стать черный цвет — причем

для лица любого. В эпоху Возрождения человек, у которого было много костюмов, и один из них черный, с большой долей вероятности предпочитал быть запечатленным на портрете именно в этом костюме, с тем чтобы как можно выгоднее выделить черты лица, а уже за счет общего благоприятного впечатления подчеркнуть и присущий ему хороший вкус в одежде. Кроме того, черный цвет давал возможность выглядеть привлекательным, умным, богатым или сдержанным — все вместе или по отдельности — и конкретное сочетание всех этих возможных качеств целиком зависело от художника. Черная одежда предоставляла поистине бесконечные возможности в сочетании с лицом, позой, фоном и элементами декора. Если этот человек был ученым, доктором вроде Эразма или Мора, и его профессиональная одежда, мантия, так и так была черной, тем лучше; тем удачнее его личные качества можно было вписать в образ, подчеркивающий профессиональный статус, а само право на ношение черной одежды сделать дополнительной характеристикой престижа — особенно если в роли художника выступал гений вроде Гольбейна.

Таким образом, мода на портреты в черном служит дополнительным основанием для моды на черную одежду — и придает ей дополнительное измерение. Как только в канонах изобразительного искусства устоялась конвенция, связанная с использованием в портретной живописи черного платья, появилась возможность вспоминать о ней и в позднейшие времена и делать соответствующие визуальные отсылки, а кроме того, и вероятность появления очередной моды на черное в реальной жизни явно повысилась. Сарджент, вызывающий в памяти Курбе и Мане, вызывающих в памяти Ван Дейка и Веласкеса, вызывающих в памяти Бронзино и Тициана, мог с уверенностью полагаться на то, что черный цвет одежды сам по себе (ну, может быть, надо добавить к нему немного золота или малую толику чуть просвечивающего из-под него белого белья) выглядит весьма убедительно — и являет зрителю не просто образ замечательного человека в черном, но еще и совокупный образ других великих полотен с изображениями замечательных людей, одетых в черное. Аведон и другие фотографы продолжают эту традицию. Поскольку в конечном счете всякий стиль существует только тогда, когда передается соответствующим набором образов, и мода есть мода, отраженная в образах, а не в предметах туалета, — то и сам по себе образ не имеет власти вне актуальной визуальной репрезентации.

Зеркала

Чаще всего образ одетой человеческой фигуры мы наблюдаем в зеркале. Гладкая отражающая поверхность и пустая рама мгновенно создают автопортрет модели, который художнику приходится заново выстраивать при каждом сеансе обратной связи с человеком, попавшим в поле его творческого замысла.

Человеческий глаз неосознанно и неизменно старается углядеть связь между изображенными фигурами и реальным обликом других людей. Одетые тела вокруг себя люди видят по тем канонам, которые задаются наиболее знакомыми для них образами: так что именно картина задает тот стандарт, по которому оценивается информация, полученная при непосредственном созерцании — включая созерцание самого себя в зеркале. Но между тем именно зеркало остается тем единственным средством, с помощью которого одетое человеческое «я» в состоянии сопоставить самое себя как с другими одетыми людьми, так и с наиболее значимой для него выборкой из числа доступных зрительных образов. Зеркало — способ наладить личную связь между человеческим субъектом и его репрезентацией. Кроме того, человек, глядящий в зеркало, всегда может с полным правом сохранять уверенность в том, что зеркало обладает властью отражать объективную истину, — и в то же самое время пользоваться им как удобным инструментом создания фантазийных, художественных образов, удовлетворяющих ту или иную его потребность. Человек, глядя в зеркало, участвует (пусть не всегда осознанно) в воображаемом акте претворения фактов в искусство. Его цель — моментально и устойчиво превращать отражение в некий внутренне приемлемый образ; и единственным необходимым инструментом оказывается человеческий глаз.

Следует заметить, что зеркалам всегда была присуща поистине отвратительная репутация, причину чего следует искать в такой очевидной особенностях: кажется, что они не просто отражают вещь, но властны создавать в своих сумеречных глубинах некий образ, соотносящийся с поверхностью вещи каким-то непрямым и смутным способом. Зеркала на протяжении тысячелетий пугали людей тем, что нечто страшное, которое обитает внутри зеркала и получает свободу только через прямой человеческий взгляд, либо нападет на них, либо подчинит их своей воле. Это «нечто» — всего лишь отражение,

однако отражение, облаченное сверхъестественной способностью вести самостоятельное существование. И это странное существование, этот новый, преобразенный образ вызывается к жизни созидательной силой взгляда — твоего собственного взгляда. Зеркало так похоже на воду, что человеку начинает казаться, что оно вполне способно стать водой, зыбким приютом смерти, всегда поджидающей тебя где-то на глубине; но кроме того, что еще важнее, — питательной средой, истоком всякой жизни. За отражающей поверхностью всегда таится нечто, готовое появиться на свет.

Миф охотно вспоминал стоячую воду с ее обманчивой отражающей поверхностью. Сюжет о Нарциссе — прямая иллюстрация мысли, что тому, кто вглядывается в собственное отражение, трудно отделить себя от него: ты его создаешь, но затем и оно в свою очередь создает тебя — и присваивает. Не только сам Нарцисс наклонился, чтобы обнять свое «я», прекрасное в своей невинности и неведении, но оно тоже подалось вперед, чтобы обнять его: он сделал шаг — и утонул. Нарцисс, в отличие от людей, не являющихся мифологическими персонажами, не догадывался, что видит самого себя: он влюбился во что-то, что было воистину Другим, как это делает большинство из нас и как, собственно, нам и должно делать. Смерть наступила не тогда, когда отражение потянулось навстречу Нарциссу, чтобы ответить на его ласку, но тогда, когда он понял, что встретился с самим собой, и сам же стал источником своего непонимания. В конечном счете исходящая от зеркала опасность сводится к риску дать волю бесконечной и своенравной силе человеческого взгляда обратиться на самое себя и сотворить из собственного образа неподконтрольное и нацеленное на разрушение существо.

Большая часть подобной сюжетики, как в мифе, так и в изобразительном искусстве, сосредоточена на лице, а не на теле. Люди активнее всего проявляют свои творческие способности, когда видят отражение одного только лица; да и вообще мы чаще всего сталкиваемся с собственными изображениями типа «голова-плюс-плечи» в комнатных зеркалах, которые висят у нас в частных спальнях, ваннах и прихожих. Те восхищение и страх, которые современный человек испытывает перед зеркалами, как правило, происходят от совершенно ложного представления о том, что человек, глядящийся в зеркало, получает в ответ некую объективную информацию о себе самом. В реальной жизни стоящий перед зеркалом человек не может не навязывать своему обрамленному отражению те позы и те выражения лица, которые считает для себя приемлемыми и которые при этом могут быть совсем не характерными для его обычного поведения — вместо того чтобы попытаться отследить приметы этого обычного поведения. До объективности тут далеко: человек вовлекается в процесс суетливого сотворения постановочного портрета, по сравнению с которым даже простой и честный моментальный снимок будет куда более правдоподобным.

И избавиться от этого наваждения человек не в силах, стоит ему только встретиться в зеркале глазами с самим собой. Стоя перед зеркалом, он может обманывать себя самыми разными способами, от лести до откровенного надругательства над собой — суть этого импульса не в том, чтобы полюбоваться собой, а в чистой креативности — но в любом случае человек, глядящийся в зеркало, так сказать, должен постоянно за собой присматривать. В таких обстоятельствах увидеть и оценить естественное, незащищенное выражение собственного лица практически невозможно; впрочем, люди, подходящие к зеркалу, реже всего ищут в нем именно этого. Сам порыв подойти к зеркалу уже предполагает зерно желания создать некий образ, сознательным волевым усилием заполнить пустую раму — фактически, рискнуть оказаться в ситуации Нарцисса. Постигание истины есть процесс второстепенный, если ваша цель — сотворить истину.

Конечно, определенную объективную информацию с помощью зеркала получить можно, и мы все это делаем и в режиме повседневности. Но подобное его использование, как правило, ограничено небольшими фрагментами и тщательным рассматриванием вблизи: можно смотреть себе в глаза и только в глаза, чтобы как следует разглядеть сеточку красных сосудов, или на веко как объект косметических манипуляций; можно рассматривать квадратный сантиметр кожи на подбородке, дабы заметить созревающий прыщ. В таких локальных случаях зеркало говорит нам правду просто и прямо, и ничем нас не пугает: кроме того, при бритье это помощник незаменимый. Но рассматривать себя в нем как единое целое есть в лучшем случае упражнение в технике художественного творчества, а в худшем — в технике самообмана. Ну или в самом крайнем случае — вполне проторенный путь к проклятию и смерти. Кроме того, традиционно принято считать, что глядя в зеркало, человек видит нечто, воспринимаемое как истина, но в действительности пустое и ложное (зеркало есть всего лишь стекло, *отражающее* факты); но при этом всякий раз предполагается, что источником зеркальной лжи служит лживость того, кто в зеркало смотрится — идет ли речь о сердце, о душе или о намерениях. В современной демифологизированной действительности всякое ложное восприятие есть проблема глаза, который отсекает от увиденного все неудобное и ненужное — и перекраивает его по собственному вкусу.

Мифы появились на свет потому, что человек, пусть нехотя, но вынужден был признать, что, глядя прямо в зеркало, правду увидеть и понять почти невозможно — особенно тогда, когда он пытается составить представление о том, как именно он должен выглядеть в глазах других людей, когда те на него смотрят. Наиболее очевидной причиной этой невозможности следует признать то, что в зеркальном отражении правая и левая сторона меняются местами. Знакомое каждому из нас выражение нашего лица в зеркале, которое человек сперва тренирует, а затем привыкает к нему как надежной и безопасной публичной



VI.1. Джованни Беллини. «Обнаженная перед зеркалом». Вена, Музей истории искусства

маске, со всей непреложностью есть всего лишь наша частная иллюзия: никто ее не видит, кроме самого владельца, уверенного в том, что он именно такой и есть; тогда как другие люди, как чужие, так и близкие, видят в этой маске всего лишь зеркальное его отражение — родинка не на той щеке, пробор с другой стороны, печальная улыбка рождается в другом уголке рта.

Для того чтобы увидеть собственное лицо таким, каким его видят другие, требуются два зеркала. Но миф подобными фокусами не злоупотребляет, хотя только так мы можем вернуться к надежной и устойчивой реальности достоверных истин (VI.1). Непрямой, сдублированный образ воспроизводит именно то, что видят другие, и все опасности и ловушки на этом заканчиваются; он превращается в нечто вроде замкнутого в круг телевизионного экрана. Но лицо, которое смотрит в одинарное зеркало и думает при этом, что видит одно, а на самом деле видит другое (свою противоположность, собственную тень), есть устойчивый образ тщеты человеческой — бессмысленного самообмана, веры в то, что ложь есть правда на том основании, что вместо попытки установить истину изобретается средство выдать желаемое за действительное.

С другой стороны, Истина часто олицетворяется женщиной, которая держит зеркало, отвернув его от себя так, чтобы оно отражало свет и мир.

В сюжете легенды истину вполне возможно увидеть в зеркале, но только если смотреть ты будешь не на себя самого, а заглянешь в зеркало так, как если бы это был хрустальный шар, в котором взгляду открываются прошлое, будущее — или то, что происходит в другом месте. Предсказательницы, специализирующиеся на подобного рода волшебстве, также создают в стекле образ — но образ истинный, ибо он явлен властью сверхъестественной способности видеть невидимое, которая сродни власти обычного человеческого воображения.

VI.2. Лоос (Лукас) Фургенагель. «Ханс Бургкмайр и его жена». Вена, Музей истории искусства



С другой стороны, аллегорическая фигура Предусмотрительности, которая тоже смотрит в зеркало, наблюдает только вероятное будущее — ну и еще, в практических целях, может видеть то, что происходит непосредственно у нее за спиной, на манер человека, сидящего за рулем автомобиля. У некоторых фигур Предусмотрительности вместо зеркала — лицо на затылке, а у некоторых — и то и другое. Идея заключается в том, что зеркало выступает здесь как инструмент предвидения: возможность познать не себя самого, а то положение вещей, которое существует на данный момент или которое вероятно, — чтобы впредь действовать с опорой на возможность заглянуть вперед. Зеркало Предусмотрительности есть обыкновенное защитное вооружение, лишенное всякого волшебства.

Установлено, что на полотнах эпохи Возрождения персонаж, который глядится в зеркало и получает в ответ изображение собственного черепа (варианты: голова черта или обезьяны), смотрит на свое отражение, но видит его в ложном свете, поскольку поглощен самим собой и не может разглядеть истину, доступную нам благодаря волшебной силе искусства; сам же человек не в состоянии увидеть, что он может быть уродлив или нелеп — или даже тот простой факт, что он смертен (VI.2). В данном случае зеркало говорит нам правду, в отличие от той лжи, которую создает наш собственный взгляд, направленный на отражение. Таким образом, зеркало в изобразительном искусстве может быть представлено как источник значимых и глубоких истин; но суть в том, что сам этот образ явленной в стекле объективной истины никак не сводится к оптически наблюдаемому отражению собственного лица — данный феномен выражает иной тип истины, обусловленной достоверностью в искусстве. Художник как бы говорит нам, что саму отразившуюся в зеркале истину следует воспринимать как предпосылку человеческого существования, как закон бытия, урок или видение. Если в ренессансном изобразительном искусстве зеркало являет собой «картину в картине» — а на многих полотнах изображение, отразившееся в зеркале, выглядит так, словно оно не имеет никакого отношения к сюжету всего полотна, — то образ этот всегда фантазиен! И художники не оставляют сомнения в том, что природа этой фантазийности совпадает с природой самой живописи картины, на которой мы видим зеркало — спецификой живописной версии посюсторонней реальности.

В зеркалах, изображенных на большинстве картин эпохи Возрождения, есть интересная общая особенность: это зеркала маленькие и, как правило, они могут отразить только лицо персонажа. Очевидная мифологическая значимость личного зеркальца отталкивается от той пользы, которую оно приносит как ключ к самопознанию, пользы, о которой забывают ради тщеты человеческой, но которая открывает в нас дорогу к мудрости. Проиллюстрировать эту пользу лучше всего можно образом отразившегося в зеркале лица. Зеркало



VI.3. Симон Вуэ. «Туалет Венеры».
Питтсбург, Музей изобразительного
искусства, Институт Карнеги

вмещает весь мир только в тех случаях, когда в нем отражается видение иного бытия — а это случай не частый; если, конечно, не принимать в расчет отражающих улицу зеркал фламандских живописцев. До самого конца XVII столетия значимое изображение в зеркале, как правило, включало в себя только лицо, с возможным добавлением головы, шеи и рук. Подобные зеркала очень напоминают вошедшие в то время в моду погрудные и оплечные портреты. Позднеренессансные и раннебарочные полотна с изображениями обнаженных и богато украшенных Венер и Вирсавий и аллегорических фигур Тщеславия показывают зрителю весь возможный набор видимых дамских прелестей; но сами персонажи могут видеть в зеркалах только свои лица (VI.3; см. также: I.46, III.48). Отражения лица аккуратнейшим образом вписаны в рамки зеркала и при этом ориентированы прямо на зрителя, порой даже в полном противоречии с законами оптики, — лишь бы мы ни в коем случае не усомнились, куда смотрит персонаж. Иногда героини смотрят не на собственное отражение, но берут зеркало, чтобы посмотреть на нас, — и в этом случае то, что мы видим, есть та же фикция, которую они сами ищут в зеркале: не идеальное лицо как таковое, но полная его противоположность; изображение, созданное преображающей силой стекла. Это лицо наделено коварной, двойной властью зеркальной жизни, которая по своей природе единосущна способности репрезентативного искусства оперировать нашим воображением.

Заклученный в узкие границы зеркальной рамы образ воздействует на зрителя гораздо интенсивнее; но мы никогда не увидим на подобного рода

полотнах отражения, к примеру, женской груди — глаз зеркала избирает и притягивает к себе именно лицо, зачастую отказываясь даже от сопутствующих ему украшений. Данное обстоятельство выглядит особенно странно, если сюжетом картины оказывается забота дамы о своем туалете: о полном и завершенном с головы до ног образе. Прическе, украшениям и костюму внимание уделяется колоссальное, зачастую требуется штат служанок, но смотрит дама при этом только в свои собственные глаза — или в наши. Очевидно, что зеркало здесь нужно не для того, чтобы отследить какую-либо особенность внешнего облика, доступную обычному человеческому взгляду. Вся эта объективно наблюдаемая фактология и без того видна зрителю — тогда как зеркалу персонаж задает глубоко личный вопрос — одну из вариаций на тему «Кто на свете всех милее?». Это личность, утверждающая себя как сотворенный образ. Такая стратегия — триумф Венеры: она с каждым отражением удваивает ее силу любви, подобно тому как турбина генерирует электрический заряд; но для смертного человека такой эксперимент тщетен и пагубен. Красивые женщины могут смотреть в зеркала, но действие это носит характер скорее ритуальный, и право они на это получают только тогда, когда красота их равняется красоте Венеры, сделавшись непреложной истиной. Обычной женщине видеть в зеркале свое лицо опасно, ибо она рискует принять его за лик Венеры.

Зеркала эпохи Возрождения были маленькими, как правило, портативными и выпуклыми, так что отражение они давали в уменьшении. Годились они только на то, чтобы разглядеть в них собственное лицо, — и то обстоятельство, что лицо это оказывалось гораздо меньше настоящего, только подтверждало мифологическую власть зеркал как источников разума и правды, и лжи. Уменьшенный образ, просто в силу своих размеров, может стать точной копией оригинала только волшебным образом. Истинная магия зеркала поэтому есть лишь оптика. Но она единосущна волшебству живописца; и в истории искусства функция зеркала, судя по всему, не отделяется от функции изобразительного искусства. В эпоху Возрождения зеркала использовали, воспринимали и изображали так, как если бы они сами были картинами — узнаваемыми, хотя и несколько уменьшенными в объемах, образами реальной действительности, наделенными, правда, довольно специфическими характеристиками и своей собственной системой кодов (ср. П.24).

Итак, зеркало служит тому, чтобы можно было увидеть в нем себя как на картине; и все прекрасно отдают себе отчет, что за все изображенное несет ответственность художник. Ответственность эта внушает опасения, нежелание брать ее на себя — именно из этого страха возникли те выдающиеся желаемое за действительное мифы, в которых речь идет о сверхъестественных и нечеловеческих свойствах зеркальных отражений и о том, что порождены они некоей неведомой силой, а вовсе не силой взгляда стоящего перед зеркалом человека.

Люди часто вспоминают о хрупкости, неустойчивости и недостаточной достоверности собственного мировидения, о том, что они сами подвержены самообману и откровенным глупостям, легко поддаются искушениям и попадают в расставленные повсюду ловушки. Когда люди смотрят в зеркало, они отдают себе отчет в том, что могут поместить в него и оживить образы весьма неприятные и вызывающие беспокойство, образы собственных недостатков и слабостей; или, что еще хуже, в глубине души понимают, что способны сотворить в зеркале что-то такое, против чего не смогут устоять. А к тщеславию также принято относиться весьма негативно. Нарцисс, влюбленный в собственное отражение, находится в безопасности до тех пор, пока не знает, что оно — его собственное; и умирает он в тот момент, когда понимает, что сам создал образ, к которому испытывает страсть. Само существование этого мифа показывает, насколько отчетливо люди осознают следующее обстоятельство: истина вполне очевидная может быть воспринята совершенно ложным образом, если направленный на нее взгляд ослеплен стремлением к чему-то иному, чем непосредственная реальность, — или страхом перед ней. С другой стороны, волшебное зеркало есть машина по созданию образов успокаивающих и внушающих доверие: зеркало здесь поставлено в такое положение, что ему приходится принимать ответственность на себя, создавать собственные картины, не зависящие от наблюдателя, — и тем самым давать наблюдателю волю.

Зеркало, висящее на стене в комнате и отражающее случайно попавший в него фрагмент улицы или интерьера, впервые появилось в голландской живописи конца XVII столетия. Эти зеркала более всего походили на чисто декоративные и лишённые всякого символического подтекста картины — вроде тех же натюрмортов, — которые мы видим висящими на тех же местах в точно таких же комнатах, с особым акцентом на отстраненном восприятии чисто визуального феномена. Можно, конечно же, возразить, что в конце XVII века ни в жизни, ни тем более в изобразительном искусстве недостатка в символической насыщенности настенных зеркал не было и быть не могло. Однако в соответствующей живописной традиции сам способ передачи таких смыслов настолько явно вписан в рамки случайностных контекстов обыденного человеческого существования, что вся символика очевиднейшим образом рассчитана на чисто герметическое, никак не бросающееся в глаза соприсутствие в картине, в отличие от подобного же рода элементов в ренессансном искусстве, рассчитанных на быстрое считывание. Начиная с этого времени в Европе начали в массовом порядке использовать большие прямоугольные зеркала, которые утратили жесткую привязанность к туалетным столикам и переместились на стены приемных зал. Одновременно зеркала маленькие — портативное выпуклое металлическое и ручное стеклянное — сделались менее привлекательными для художников и на картинах стали появляться реже.



VI.4. Ян Вермеер. «Урок музыки».
Лондон, Букингемский дворец



VI.5. Габриель Метсю. «Письмо». Блессингтон,
Ирландия, собрание сэра Альфреда Бейта

Во французском и северо-европейском изобразительном искусстве широкое распространение получили жанровые сцены, в самом посыле основанные на беспристрастной фиксации происходящего подобно зеркалам. Соображения чисто визуального свойства — значимость света и тени, пространства и движения — одновременно расширили прежний, достаточно компактный и емкий символический язык зеркал и картин и придали ему большую цельность. И зеркала, и картины стали больше. Визуальные и интеллектуальные навыки человека эпохи барокко позволяли ему воспринимать зеркала и картины как расширения доступных оптических перспектив, в которых отражающая сила света заставляет пространство разворачиваться по обе стороны от рамы: как внутрь изображения, так и вне его. Выпуклое зеркало, сжимающее размер изображения, производит противоположный эффект: оно вбирает свет и пространство в себя, так же как и живописные полотна XV, а во многом и XVI столетий. Равным образом и система значений собирается ренессансным зеркалом *внутри* себя, уплотняется и интенсифицируется — то же самое происходит и на ренессансных картинах, и на вписанных в картины зеркалах. Начиная с эпохи барокко зеркала призваны расширять, распространять и рассеивать.

На полотнах XVII века в зеркалах зачастую отражаются неполные и как бы случайно выхваченные ракурсы сцен и фигур: вид сзади, запечатленный как бы невзначай вид сбоку и даже сверху, как на одной из картин Вермеера (VI.4). Другие, как на «Письме» Метсю, отражают только кусочек пола или окна (VI.5). Подобные зеркала единосущны другим деталям этих полотен: открытым дверям,

открывающим вид в дальнюю комнату, открытым окнам, которые впускают в комнату свет и заставляют взгляд зрителя следовать к истокам этого света, наружу развешанным на стенах картинам и картам, в которых угадываются смутные и полупроговоренные отражения этой жизни в каких-то других языках и жизнях. Они перестают быть проводниками истины или лжи — сквозь них идет всего лишь нейтральная, как бы невзначай, подсветка основного изображения.

В XVII веке не было недостатка в живописных вариациях старой темы: красивая женщина глядится в зеркало. Вне зависимости от того, дано это имя в названии картины или нет, такая женщина всегда выглядит одним из воплощений Венеры, причем в самой опасной ее ипостаси — той, что вводит мужчин в совершенно непреодолимый соблазн просто сидя перед зеркалом и, иногда, расчесывая перед ним волосы; Лорелея и русалка с гребнем и зеркальцем являют собой локальные версии того же сюжета. У Рубенса и Веронезе она глядит нам прямо в глаза; у Веласкеса взгляд у нее нарочито — и неоднозначно — внимателен, и никаких внешних поводов, вроде расчесывания и приведения в порядок волос, для самой внимательности нет (см.: I.46). В том же столетии у Жоржа де Ла Тура несколько раз встречается и противоположная тема, с зеркалом, которое настойчиво напоминает зрителю о не менее могучей власти, — но не любви, а смерти; при том что сюжет девушки с зеркалом сохранен. На этих картинах женщина представляет вариант устойчивого типа «провидица»: и смотрит она не в свои же собственные глаза и не на явленное в зеркале сумеречное видение, а на фотографически точно выписанное отражение свечи, которая стоит перед зеркалом на столе, — или черепа (VI.6). У полотен де Ла Тура, на которых вроде бы изображена кающаяся Магдалина, замысел странный; зрителю начинает казаться, что сидящая у стола женщина смотрит не на зеркало, а на тщательно выписанный натюрморт. Вся сцена пронизана какой-то общей отстраненностью. Трудно отделаться и еще от одного ощущения: зеркало здесь выступает в той же роли, что и на картине Вермеера, а женщина как раз оценивает эффект отражений — или просто прикидывает, куда повесить зеркало.

Весьма выразительная картина Терброха сочетает этот недавно открытый эффект непредвзятого, способного к объективной передаче изображения зеркала — с темой Венеры (VI.7). В полном соответствии с традицией зеркало для дамы держит хорошенький мальчик, вариация темы Эрота, а с туалетом ей помогает прислужница. Но только сама дама на секунду отвлеклась от вмененной ей роли создавать свой автопортрет, неотразимый для любого зрителя, и подняла глаза вверх и в сторону. При этом ко всему безразличное зеркало своего взгляда с нее так и не сводит — и мы видим случайное, неподконтрольное и потому совершенно беззащитное выражение на ее лице точно так же, как видели бы отразившиеся в зеркале вазу с цветами или угол



VI.6. Жорж де Ла Тур. «Кающаяся Магдалина»



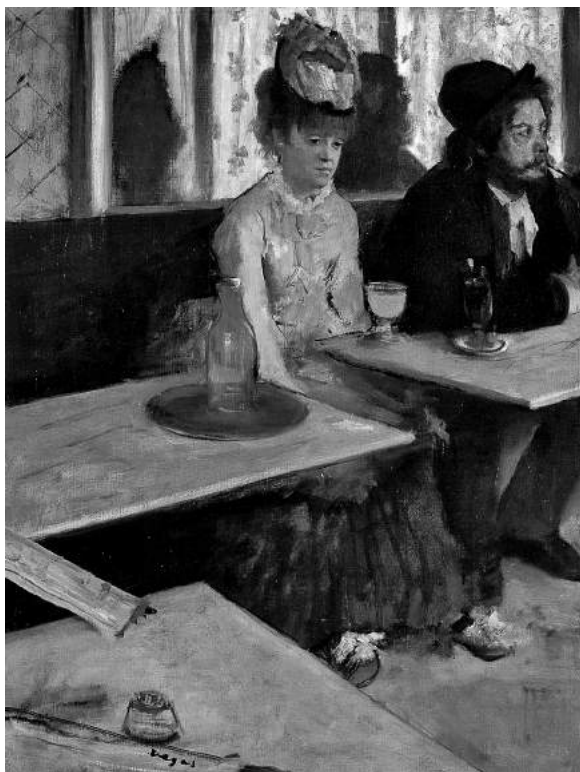
VI.7. Г. Терборх.
«Женщина перед зеркалом».
Амстердам, Государственный музей



VI.8. Ян Экельс.
«Поэт, очинивающий перо».
Амстердам, Государственный музей

книжного шкафа. Другой образчик написанного в том же духе полотна дошел до нас из XVIII века: мы видим случайный ракурс лица весьма серьезного молодого человека, отразившийся в зеркале, которое в данном случае, судя по всему, означает озаряющую силу воображения (VI.8). Барочные представления о живописном и реальном пространстве позволили зеркалам достигать всё больших размеров, так что со временем появились целые залы, стены в которых были сплошь закрыты обрамленными и богато украшенными отражающими поверхностями. Их начали укреплять не только на стенах, но и на потолках, а кроме того создавать (как в Версале) колоссальные удвоения реальных стен и окон, отражая их в расположенной напротив зеркальной стене. Подобная зеркальная обшивка низводила живых людей, перемещавшихся по комнатам, до положения декоративных фигур. Их отражения нельзя было отличить от фигур на перемежающихся с зеркалами фресковых панелях, на гобеленах или вышитой мебельной обивке. Зеркала явно служили не для того, чтобы в них смотреться, а чтобы на них смотреть. Реальные люди появлялись в них массой, организованной в группы, как безымянные нимфы или второстепенные аллегорические фигуры, придуманные не для просвещения души, а исключительно чтобы усладить случайно брошенный взгляд. У маленьких зеркальных кабинетов, этого излюбленного каприза XVIII столетия, цель была та же самая. Ванные комнаты с зеркальными стенами отражали многократно умноженную наготу, словно это было полупорнографическое декоративное искусство в духе настенной живописи Буше. Декоративное зеркало отвергает чересчур пристальное самосозерцание, так же как и отрицает привычку слишком глубоко задумываться над смыслом изображения — и в этом оно тоже повторяет своего двойника, фреску.

Бесстрастное зеркало более чем уместно в импрессионистической живописи, как сколок с реальной жизни внутри сколка с реальной жизни, как еще одна дополнительная возможность продемонстрировать истинность мимолетного визуального впечатления, лишённого каких бы то ни было символических или «живописных» претензий. Художники-импрессионисты вполне могли использовать зеркало в качестве одного из способов получить рассеянное освещение, то есть как носитель цвета. Однако на свойственное им восприятие зеркал как окон, распахнутых на правду жизни, не могло не повлиять быстрое распространение фотографии. Благодаря новым возможностям фотокамеры, картина, «заставшая» персонажа врасплох, приобретала новую значимость и выходила на новый уровень влияния. На полотнах выступали люди, которых застали в момент совершения неких странных, лишённых целесообразности действий, существующие каждый в своей, не пересекающейся с другими персонажами той же картины (не говоря уже о зрителе) реальности, с невыразительными лицами и жестами, не связанные изящно выстроенной композицией



VI.9. Эдгар Дега.
«Абсент». Париж, музей Орсе

(VI.9). Фигуры могли оказаться вдруг обрезанными краем картины, в самых странных с анатомической точки зрения местах. Новый для живописной традиции «фотографический» способ видения человека вполне узаконил манеру, отродясь присущую зеркалам: выхватывать и заключать в рамку самые неудобные и не предназначенные для стороннего взгляда ракурсы обыденной жизни, именно так стали себя вести зеркала на полотнах.

Обезличенные декоративные зеркала, рассчитанные на визуальное расширение роскошных интерьеров, сохраняли престиж вне зависимости от смены ведущих стилей оформления внутренних пространств богатых домов весь XVIII и значительную часть XIX столетия. Но к последней четверти XIX века все эти зеркальные поверхности так стали навязчиво ассоциироваться с разбогатевшим, претенциозным и пристрастным к показной роскоши средним классом, что в оформлении по-настоящему изысканных частных домов (даже весьма обширных) их широкое применение стали рассматривать как признак испорченного вкуса, поскольку теперь они выглядели уместно скорее в фойе оперных и драматических театров. Отсюда был лишь шаг до помпезных ресторанов и шикарных отелей, а затем — и до игорных домов и борделей. По крайней мере во Франции зеркальные панели на стенах сделались в конечном счете



VI.10. Ж.О.Д. Энгр.
«Графиня де Оссонвиль».
Нью-Йорк, коллекция Фрика

характерным элементом декора *charcuteries* и *patisseries*^{*}, этих тоже в своем роде не слишком дешевых храмов простых плотских радостей.

Древний, глубоко укоренившийся страх перед холодными и беспощадными зеркалами теперь нашел себе новое основание в опасливом и недоверчивом отношении к пространным зеркальным поверхностям. Зеркальный декор был в своем роде эмблемой потакания мирским и физическим слабостям, неотъемлемой черты всякого сомнительного богатства — *nouvelle richesse*, неправедных доходов, благ, приобретенных не слишком чистоплотными способами. Респектабельность сохранили разве что большие зеркальные панели над каминами, вероятнее всего просто потому, что главная их задача заключалась в том, чтобы отражать стоящие на каминных полках безделушки. Кроме того, они вполне естественным образом служили чем-то вроде жанровых картин, несколько туманно отражающих интерьер напротив них — в своем роде зазеркалье. Другая социально приемлемая форма зеркала в этот период представляет собой узкую панель между двумя окнами, смутное буржуазное напоминание о величественных эффектах Версаля. Встречаются такие зеркала и на картинах,

* Колбасных и кондитерских (фр.).



VI.11. Фердинанд Лютгендорф-Ляйнбург. «Женщина перед зеркалом». Вюрцбург, Государственная галерея

изображающих безликие домашние интерьеры (I.57). Так воздавалось должное изобразительной значимости зеркал — иногда чисто орнаментальное, иногда повешенное меж двух окон зеркало напоминало какой-нибудь образчик пейзажной или интерьерной живописи — без всякого опасения выказать личные эстетические пристрастия. Эти зеркала тоже служат не для того, чтобы в них смотреться, а чтобы на них смотреть. (А если вы в них заглянете, то вам, может статься, придется пройти сквозь амальгаму, как Алисе.) Энгр заставляет свою модель с полным безразличием повернуться к нему спиной: правда при этом модель как бы невзначай предлагает нам оценить совершенство ее туалета в полной мере: для этого дан, как на модной иллюстрации, не только вид спереди, но и вид сзади (VI.10).

Изысканный интерьерный декор, основанный на обширных зеркальных поверхностях, должен был уйти в небытие, прежде чем возродиться уже в нынешнем веке. Но личное зеркало из моды не выходило никогда; и на каждом новом витке развития портретной живописи ему находились и место, и надлежащая роль. Кроме незаменимых зеркал на дамских туалетных столиках, которые отныне отработали самую хитроумную технику показывать фигуру в нескольких ракурсах, или под наклоном, или и то и другое вместе взятое, появилась еще по крайней мере одна разновидность, приписанная поверхности

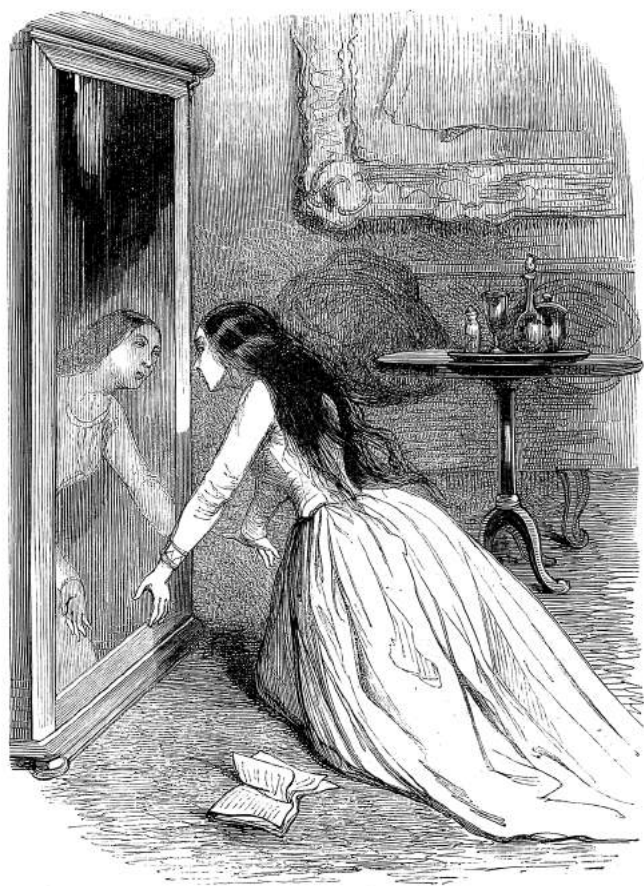
письменного стола, которая, к полному удовольствию хозяйки, могла дать нам образ того, как увлеченно и мило она пишет письма. Жанровые полотна с изображением пишущих дам, поданных с легкой толикой мягкого юмора, были довольно широко распространены в XVIII веке; и нетрудно себе представить желание уединиться и засесть за корреспонденцию, не отказывая себе при этом в удовольствии время от времени наблюдать свое сходство с изображением на какой-нибудь изящной гравюре.

Самым значимым в XIX веке было зеркало, в котором человек отражался в полный рост и которое использовали при одевании: причем как женщины, так и мужчины. Недавно изобретенный платяной шкаф с зеркальными дверцами превратил уединенное мужское самосозерцание в целое социальное учреждение, судя по всему, мало кому приятное. В обществе данный предмет обстановки вызывал определенное осуждение, что вынудило Барбе д'Оревилли, записного денди, написать в собственную защиту: «C'est comme un grand lac où je vois flotter mes idées avec mon image»*. Отдельно стоящее психическое в полный человеческий рост сделалось у женщин XIX века приспособлением практически незаменимым, и впервые в истории живописи на картинах и графике появились дамы, наслаждающиеся видом собственного обнаженного тела во весь рост; на других дамы созидают в зеркалах свои ростовые костюмные портреты — в отличие от традиционного портрета в зеркале, который ограничивался головой и плечами (VI.11). Еще одна, сатирическая разновидность показывает представителей обоих полов, репетирующих перед зеркалами «убедительные» речи или театральные сцены (VI.12, 13).

Все эти картины в полной мере используют элементы сниженных жанров. Зеркало принято представлять — и, вне всякого сомнения, воспринимать — как нечто унижающее человека и представляющее для него угрозу; и на многих других полотнах XIX века, которым свойственен пусть не всегда внятный по смыслу, но откровенно мрачный колорит, присутствуют зеркала. Большое декоративное зеркало оказывается немым свидетелем разоблачения и раскаяния неверной жены в «Прошлом и настоящем» Огастеса Эгга, в этом же качестве зеркало выступает и в странной сцене на картине Дега «Интерьер» («Le Viol»)** (VI.14, 15). Огромное зеркало за спиной тайных любовников в «Пробуждении совести» (1853) Холмана Ханта показывает нам (с иронической изнанки) тот залитый солнцем мир, на который из гнезда порока смотрит одержимая смешанными чувствами девушка. Полвека спустя прямую реплику этого зеркала мы встречаем на страшной «Леди из Шалотта» того же Холмана Ханта (1905),

* Оно похоже на большое озеро, и я вижу, как мои мысли плавают в нем вместе с моим отражением (фр.).

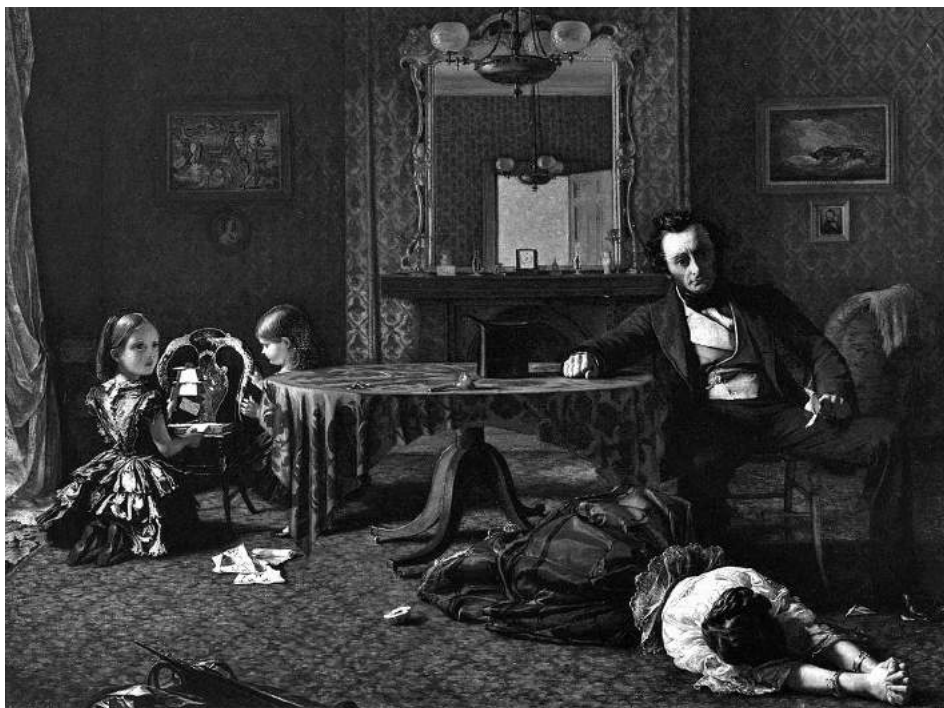
** Насилие, вторжение (фр.).



VI.12. Поль Гаварни.
«Господи, защити невинную христианку», гравюра



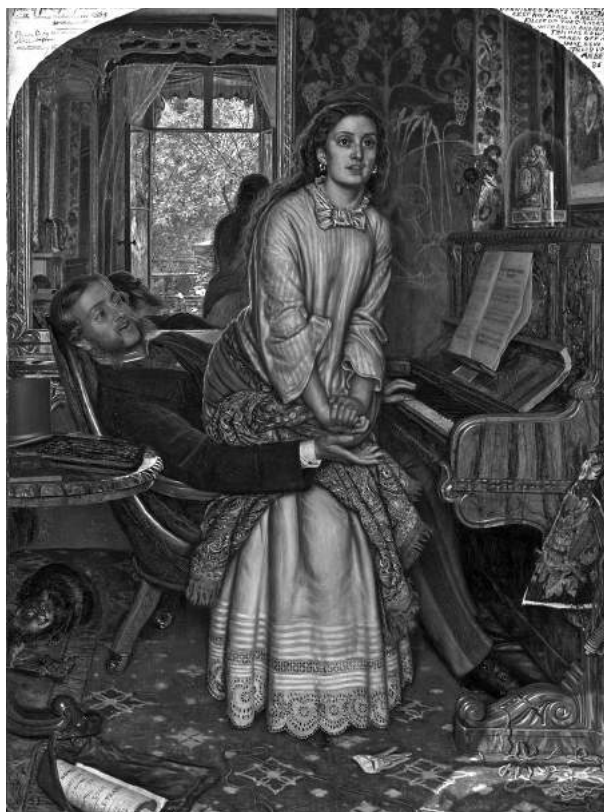
VI.13. Постав Домье. «Актер», литография



VI.14. Огастес Леопольд Эгг. «Прошлое и настоящее № 1». Лондон, галерея Тейт

VI.15. Эдгар Дега. «Интерьер» («Le Viol»). Филадельфия, частное собрание





VI.16. Уильям Холман Хант.
«Пробуждение совести».
Лондон, галерея Тейт

где оно еще раз появляется (на этот раз следуя тексту Теннисона) за спиной обезумевшей женщины, запутавшейся в собственных волосах и в нитях от гобелена, женщины, которая вот-вот поднимет взгляд и выглянет наружу, точь-в-точь как девушка с более ранней картины, — но только на сей раз ее взгляд, направленный на реальность как таковую, расколет зеркало вдребезги (VI.16, 17).

При взгляде на такие работы становится ясно, что зеркала должны выступать в роли свидетелей кризисов в личной жизни персонажей, как моральных, так и сексуальных — в особенности опасных моментов. На незаконченной, но при этом весьма гротескной и brutальной картине Форда Мэдокса Брауна «Примите вашего сына, сэр!» зловещего вида женщина протягивает зрителю ребенка, а голова ее вписана в абрис выпуклого, похожего на нимб или гало зеркала, в котором отражается искаженная семейная сцена (VI.18). В том же духе, хотя и в совсем ином ключе безликие французские зеркала отражают затылки любителей абсента у Дега, барменши у Мане или проституток у Тулуз-Лотрека, пока обладатели этих затылков рассеянно и бесстрастно глядят в пропитанную вялым запахом порочности пустоту. Этому — иному — типу зеркал нет нужды становиться свидетелями кризисных моментов; зато зритель может



VI.17. Уильям Холман Хант.
«Леди из Шалотта»

быть вполне уверен в том, что на духовную смерть они будут смотреть точно таким же лучезарным взглядом, как и на физическую красоту.

К этому времени семантика зеркал в европейском искусстве успела совершить полный круг. В XVII и XVIII веках, когда в живописи вовсю менялись способы передачи символических смыслов, зеркалам пришлось изменить фокус и одновременно перестать брать на себя слишком много функций. Устоявшиеся изобразительные конвенции сразу позволили им стать проводниками отстраненности, а в конце концов приобрести и чисто орнаментальную функцию. Но в XIX веке искусство приучило себя к рефлексии и вернуло зеркала из ампулы нейтральных и незаинтересованных орудий рассеивания и распространения света в ту самую область больших моральных и визуальных проблем, с которой они начали свой путь в искусстве раннего Ренессанса. Художники-сатирики XIX столетия принялись разрабатывать ее с куда большим пылом и размахом, чем когда-либо прежде. Туалетные зеркала попадались сатирикам под руку легко и часто: жуткие старухи Гойи, мутным взором впившиеся в зеркальную поверхность («¿Que tal?» и «Hasta la muerte»*), перекликаются

* «Как дела?» и «До самой смерти» (исп.).



VI.18. Форд Мэдокс Браун.
«Примите вашего сына, сэр!».
Лондон, галерея Тейт

с не менее гротескными английскими карикатурами. На одной из последних, опубликованной в 1805 году, «Зеркало впало в немилость», уродливая старая дама разбивает зеркало щипцами для завивки волос.

Потребовалось рождение фигуры Денди, вкупе с гением Домье, чтобы возродить вроде бы позабытую тему дурака-в-зеркале в качестве эмблемы глупой мужской гордыни — а не в более привычном соотношении с темой женского тщеславия. В уникальном труде Г.Ф. Хартлауба «Zauber des Spiegels»^{*} приведена гравюра 1590 года, на которой самец мартышки в огромном гофрированном воротнике держит перед собой зеркало, и еще одна гравюра, где в той же позе изображен идиот, с подписью *proditor stultitiae*^{**}; но с тех пор и до самого Домье жестикулирующие и впадающие в исступление чувств перед зер-

^{*} Густав Фридрих Хартлауб (1884–1963) — известный немецкий историк искусства. Его книга «Магия зеркала. История и значение зеркала в изобразительном искусстве» (1951) была первой попыткой полномасштабного исследования заданной темы — как в иконографической, так и в иконологической перспективе.

^{**} Обнаружитель глупости (лат.).

калом мужчины — политики или актеры — в сатирическом изобразительном искусстве крайне редки, — хотя в карикатурах, высмеивавших образ денди, недостатка не было. О том, что образ Мужчины Перед Зеркалом может содержать в себе какой-то серьезный урок, напоминал разве что миф о Нарциссе, который дожил по крайней мере до начала XVII столетия: как иллюстрация либо трагического самопознания, либо же эротически мотивированного самосозерцания, а-ля Венера. Принадлежащий кисти Караваджо «Нарцисс у ручья» представляет собой исполненный горячей страсти образец последнего.

Интересно, что сюжет о Нарциссе как самостоятельная серьезная тема практически никак не отражен в творчестве морально озабоченных английских художников XIX века, да и вообще в неоклассической традиции он крайне редок. То была эпоха гетеросексуального дендизма, и очень возможно, что для дальнейших самостоятельных ответвлений этого сюжета в обществе должны были заявить о себе более открытые проявления гомосексуальной чувственности. Уайльдковский Дориан Грей (которому лорд Генри дарит зеркало) есть поздняя ипостась Нарцисса, выпестованная в густой гомоэротической атмосфере fin-de-siècle. В начале же и середине XIX столетия весь запал «зеркального» морализаторства в изобразительном искусстве расходуется на женщин.



VI.19. Рене Магритт.
«Запрещенная
репродукция».
Роттердам,
музей Бойманса —
Ван Бейнингена

На последней картине из серии Берн-Джонса, посвященной сюжету Пигмалиона, скульптор опускается на колено перед своим творением в присутствии тщательнейшим образом выписанного выпуклого ренессансного зеркала: и мы видим очередной фоновый комментарий на тему о любви, душе и искусстве. В созданной тем же художником трактовке сюжета противостояния между Алиенорой и Прекрасной Розамундой мы видим за спинами соперниц целый букет маленьких выпуклых зеркал.

Французским зеркалам, несмотря на реалистические, сатирические и, наконец, символические сита, удалось все же сохранить немалую степень отстраненности и беспристрастности. Из всех зеркальных моралите, созданных в пределах современного европейского искусства, самым лучшим и единственным чисто мужским по сюжету является картина Магритта «Запрещенная репродукция», на которой не только зритель, но и персонаж смотрит на отражение в зеркале собственных спины и затылка, — которые в точности повторяют спину и затылок, увиденные зрителем прямо перед собой (VI.19). Зеркало здесь не врет, а говорит правду, — напоминая нам о том, что видит оно только то, что является непосредственно зримым. Теоретически на оборотной стороне головы персонажа должно находиться лицо, но мы видим только затылок: так что написанное на картине зеркало именно его и должно отражать. Того, что этот человек видит, не существует, — поскольку на самом деле он не человек, а только часть картины, изображающей его затылок. И зеркало тоже есть зеркало живописное, и таким образом обязано регистрировать только то, что показано на картине.

Современные зеркала ловят взгляды людей, которые несут в себе груз знаний, накопленных за многие века; а в современном искусстве тему самопознания подхватил еще и кинематограф. В «Орфее» Кокто одновременно вспоминает обыденную вездесущность зеркал и древнее наследие испытываемого перед ними страха. Его одетый в современный костюм Орфей к глубочайшему своему изумлению обнаруживает, что дверь в ад всегда открыта и ждет его в раме обычного зеркала, стоящего в спальне. А чтобы вызвать Смерть, нужно всего лишь призывно и внимательно посмотреть вглубь зеркала. Сделать это может кто угодно (во всяком случае быть поэтом явно необязательно), и Смерть шагнет из зеркала прямо к вам в комнату — холеная, умеющая ясно выражать свои мысли и готовая принять близко к сердцу лично ваш случай. А узнаваемая мебель и привычные обои на стенах делают эту кинематографическую сцену с прохождением Смерти сквозь амальгаму зеркала настолько убедительной, что кровь и впрямь стынет в жилах.

Впрочем, личное отражение теперь в значительной мере становится элементом публичной сцены. Что бы там ни говорил Кокто, но приватные зеркала утратили большую часть пугающей таинственности оттого, что с середины

XX века отражающие поверхности начинают в массовом порядке применяться во всех видах индустриального дизайна, от автомобильных дисков до небоскребов. Листовое стекло, как обычное, так и зеркальное, теперь вышло на улицу, настолько же свободно сканируя бескрайние городские виды, насколько зеркальные панели былых времен надзирали за видами интерьерными, запирая в бесконечной переключке отражений царственных особ в окружении придворных — или проституток с их клиентами. Отныне зеркало развернуто во внешний мир и с полной свободой выбора фокуса и угла отражения вбирает в себя облака, людские толпы, красоты, ужасы, отдаленные потоки городского движения или подошедшего вплотную отдельного человека. Таким образом заполонившие городские улицы по всему миру зеркала снимают непрерывное документальное кино о повседневном течении жизни.

Интерьерные зеркальные поверхности, как частные, так и публичные, утратили прежде свойственные им коннотации греха и роскоши: поскольку теперь их с полным на то основанием можно представить на стенах фастфудов, банков, ювелирных магазинов, супермаркетов, мастерских по ремонту обуви и автоматических прачечных, шикарных ресторанов и отелей. Так что и нынешние приватные зеркала бесстрастно фиксируют кинематографические последовательности кадров, а за полное отсутствие в них какой бы то ни было морализаторской составляющей отвечает пресыщенный взгляд того, кто в зеркало смотрит. В частных жилищах хромированные поверхности тостеров настолько дотошно и непредвзято отражают семейные сцены, что зеркало над камином утрачивает прежде присущую ему функцию недреманного ока, блюдущего этический и эстетический распорядок дома. Если говорить об изобразительном искусстве, то зеркала сохраняют прежний моральный посыл (или демонстративное отсутствие такового) в тех полотнах, которые приспособливают к новым условиям старую конвенцию, привыкшую видеть в зеркале зеркало жизни, — конвенцию репрезентации как таковой. Зеркало как комментарий к этой роли искусства, причем достаточно уверенный и принципиальный, мы видим, например, на картине Пикассо «Девушка перед зеркалом», где сопоставлены и активно взаимодействуют, дополняя друг друга, два образа, образуя в итоге единое целое: так же как и в обыденном человеческом опыте, визуальное восприятие реальных образов накладывается на восприятие образов искусства (VI.20).

Искусство XX века показывает, что зеркало приватное — маленькое круглое или встроенное в дверь гардеробной или платяного шкафа — утратило прежнюю значимость, былую власть завлекать и обманывать человека. Мы признали, что каждый из нас так или иначе не может не выстраивать свой собственный образ и что для маленьких личных сеансов нам необходимы приватные камера и экран. Зеркала в целом воспринимаются как ласково-равнодушные к нам



VI.20. Пабло Пикассо.
«Девушка перед зеркалом».
Нью-Йорк, Музей
современного искусства

агенты интенсификации визуального опыта, включая опыт визуализации самих себя. Но в самом этом принципе таится и наш всегдашний страх перед ними. Может быть, зеркалобоязнь уже стала лишь фольклором, который нужно искать в мифах, сказках и фантастических историях, облаченных в современные костюмы или обходящихся без таковых, — но она осталась при нас. Мы по-прежнему стыдимся своих позывов полюбоваться на себя в зеркало, желая увидеть самих себя лицом к лицу, как на картине, и признать таким образом, что где-то в глубине души именно так мы себя и видим. Мы опасаемся, что человек, который слишком подолгу изучает собственное отражение, если и не обрекает себя на вечное проклятие, то уж во всяком случае подвергает вреду свое здоровье и сам становится мишенью социального осуждения.

Беспокойный дух минувших столетий, преисполненных страха перед зеркалами, владеет и теми, кто бдит и не позволяет своим детям и родственникам подолгу вертеться перед ними, и теми, кто, не успев подойти к зеркалу, первым делом корчит ритуальные неприязненные гримасы и издает соответствующие звуки. И все-таки зеркальные поверхности в нашей нынешней жизни — предмет вездесущий и общедоступный, и это не может не внушить мысли о том, что сотворение из самого себя череды визуальных фикций есть практика не только

вполне рядовая, но и не затрагивающая проблем морали и духовности. Публичность в XX веке требует почти театрального подхода к внешней саморепрезентации. Большое зеркало внутри или снаружи общественного здания (где в него превращается даже обычное окно, за которым — темнота) кажется продолжением зеркальной стены в танцевальном классе, где личный физический образ приходится постоянно сверять и соизмерять с внутренним образом. И свойственное современности театрализованное отношение к одежде только подкрепляет это сопоставление.

Зеркало всегда остается картиной, адекватно воспринять которую в отрыве от репрезентативного стиля эпохи практически невозможно. В нем появляется то, что больше всего нравится нам в картинах, а то, что не устраивает нас в зеркальном отражении, либо видоизменяется под действием волевого визуального усилия, либо попросту игнорируется. В идеальном варианте зеркало дает нам моментальный портрет, выполненный в актуальной на данный момент стилистике, с подобранными ей под стать одеждой, позой, жестиком и выражением лица. Мы можем искренне верить в то, что без зеркал мы не знали бы, как выглядим на самом деле; но по ту сторону этой нашей уверенности лежит тот простой факт, что без живописных произведений (хотя бы) мы бы попросту не представляли себе, как выглядим в зеркалах. Искусство в качестве культурного сита есть вещь необходимая, потому что с его помощью мы учимся правильно воспринимать любое одетое человеческое тело; а зеркало устанавливает связь между нашим собственным телом и другими телами. Ты можешь быть человеком высоким или низкорослым, старым или молодым: но твои представления о том, как ты должен выглядеть, не могут не равняться на облик других людей и на те истины об их внешнем виде, которые современное изобразительное искусство требует от тебя считать таковыми. В царстве одежды каждый человек — сам себе художник, и его произведение должно быть убедительным как цельная визуальная композиция, как картина. И вот на помощь взгляду самосозидания приходит полированное стекло, в котором сходятся идеальные образы и реальность.

Конечно же, опасность неудачи, возможность неверной оценки собственного творения (обычная для плохих художников) всегда тут как тут. Глаз человеческий есть инструмент ненадежный, и наше тщеславие подводит его, не давая заметить даже очевидные ошибки. Создавая собственный облик, внешнюю видимость, мы часто лжем сами себе, и в процессе самопознания избежать чисто визуальных аспектов этой проблемы ничуть не легче, чем психологических аспектов. Зеркала сохраняют былой статус ворот, ведущих в геенну огненную: они помогают нам лгать самим себе, угрожая вечной погибелью. И если зеркало остается эмблемой человеческой души, то его следует признать и эмблемой душевной гордыни.

Люди смотрят на свое отражение в зеркале, чтобы понять, насколько они вписываются в общую визуальную схему, — или скорее даже для того, чтобы себя под такую подогнуть. Если мир превратился в фильм и каждый конкретный человеческий взгляд ловит конкретный же кадр этого фильма — то зеркало услужливо вбирает в себя и перенаправляет обратно фотографические образы, с естественной игрой света и тени, которая дает тонкую нюансировку особенностей ткани и кожи, с обманчивыми силуэтами, всегда чуть более полными из-за предчувствия не родившихся еще движений, случайных капризов ткани и выхваченных светом соположенностей костей и сухожилий. В те времена, когда обычная картина, изображающая внешний облик человека, представляла собой гравюру тускло-стального цвета, со стилизованной гладкой кожей и неподвижными, будто разглаженными невидимой рукой деталями костюма, зеркало, вне сомнения, отражало все то же самое. Когда самым достоверным изображением человека признавался оплечный или погрудный портрет, зеркала охотно соответствовали этой конвенции. Объективная картина в каждый конкретный момент времени является прерогативой Бога, или граждан единой возрастной категории, взирающих на граждан другой с точки зрения привилегированной исторической перспективы; но зеркала на это не способны ни в коем случае — если, конечно, они не отражают ничего, кроме звездного неба. В человеческой жизни зеркало есть инструмент, с помощью которого искусство управляет нашим взглядом. Оно — утверждение и символ веры визуальной репрезентации и удовлетворенности фактом наличия существующих на этот счет конвенций.

Зеркала, конечно же, всего лишь отражают то, что находится перед ними. Одного взгляда в зеркало недостаточно для того, чтобы вызвать к жизни стилизованный образ собственной внешности, — если не проделать предварительно в голове соответствующей подготовительной работы. Само по себе зеркало есть инструмент послушный, не более того: невзирая на все сочиненные нами мифы о его самостоятельной преобразующей силе. Отразившийся в нем образ приобретает черты той или иной изобразительной стилистики в тот самый момент, когда мы начинаем его воспринимать — благодаря системе уже существующих визуальных ожиданий. Эти ожидания суть следствия уже виденных нами ранее картин с изображениями людей, которых художник заставил «выглядеть достоверно в глазах своего собственного поколения» — как назвал некогда Беренсон задачу живописца эпохи Возрождения. Он имел в виду XV век; но с тех пор каждое являвшееся на свет поколение было вынуждено решать эту задачу заново. Человечество, судя по всему, испытывает постоянную нужду в устойчивых реалистических образах одетых людских тел и, следовательно, постоянно таковые производит, безропотно подчиняясь господствующим вкусам. Мы уже могли понаблюдать за очень занимательным обстоятельством:

если мы заставляем наши картины выглядеть реалистично, это приводит к тому, что реальность начинает выглядеть «как на картине». Но картины не только модифицируют общую стилистику нашего визуального восприятия: они создают внутренний образ, систему ожиданий, как должны выглядеть люди, которая, угнездившись по ту сторону сетчатки, всегда наготове, желая устремиться к встреченным нами людям или к нашему собственному отражению в зеркале.

Впрочем, есть и еще одна область действия этих систем ожиданий, которая даже более традиционна.

Зеркалом, в котором постоянно и непрерывно актуализировался очередной внутренний образ человеческой «фигуры», всегда было зеркало литературы. Сразу следует оговорить, что «зеркала» литературной конвенции, как правило, отражают бытие, а не кажимость. «Зеркало рода людского»*, или «Зерцало власть имущих»**, или поставленная перед литератором задача держать «зеркало перед природой»*** — всё это взывает к единой концепции отражения, метафоре, основанной на феномене оптическом, а не «реальном». В том, что касалось человеческой жизни, функция «зеркальной» репрезентации в литературе более всего ценилась именно тогда, когда она сводилась к аспектам не столько визуальным, сколько моральным, эмоциональным и духовным. Описания, воссоздание в слове того, как человек чувствует и ведет себя, всегда вызывали наибольшее внимание, легче всего запоминались и отличались необычайной точностью и изысканностью с самых первых из дошедших до нас памятников письменной литературной традиции. Тончайшие нюансы стыда, едва заметные оттенки гордости, неосознаваемые формы хвастовства и многочисленные порывы восхищения мы находим и в гомеровском эпосе, и в других

* «Зеркало рода людского» (*Mirour de l'Homme* (прибл. 1376–1378) — огромная по объему (ок. 30 000 стихов) французская поэма Джона Говера, современника и друга Чосера, написанная на тему о семи смертных грехах.

** «Зерцало власть имущих» (*The Mirror for Magistrates*) — сборник стихотворных биографий, принадлежавших перу разных авторов (Уильям Болдуин, Джордж Феррерс, возможно, Джон Скелтон и др.), вышедший в шести разных изданиях с 1559 по 1610 год, причем все издания отличались друг от друга по составу. Предметом интереса авторов становились как легендарные (Елена Троянская, Утер Пендрагон), так и вполне исторические личности, которые обладали политической властью и чей конец можно было истолковать как трагический.

*** Шекспир, *Гамлет*, акт III, сцена 2, стих 30. Гамлет на правах режиссера-постановщика объясняет актерам, которые вскоре должны будут разыграть пьесу перед Клавдием, суть сценического искусства — следуя в своей интерпретации за классическими авторами, которые настаивали на том, что драма есть не просто развлечение публики, но специфический вид истины. Именно к этой фразе Гамлета восходит и знаменитая метафора Стендаля о романе как зеркале, с которым писатель шествует по дороге жизни.

античных текстах — наряду с любовью и скорбью, что придает этим текстам универсальную ценность применительно к любому поколению, невзирая на пропасти времени и высокие социальные барьеры. Но самые выразительные литературные репрезентации людей (не одного лица, но всей фигуры) всегда в первую очередь были связаны с описанием решений и реакций, а уже после с линиями, формами, цветами и фактурой — с меняющимся выражением лица, значимыми телодвижениями и соответствующими движениями одежды.

Одежда узнаваема и универсальна, когда ее описывают, отталкиваясь от неких общих свойств — то есть когда она развеивается по ветру, влачится по земле, что-то скрывает или приглушает звуки. Но при ближайшем рассмотрении скоро выясняется, что репрезентациям внешности одетых человеческих тел, в том виде, в котором эта внешность может быть доступна чьему-либо взгляду, свойственна, в отличие от репрезентаций характеров или чувств, какая-то специфическая расплывчатость. Создается впечатление, что упоминание об одежде в литературном тексте выглядит тем более реалистично, чем теснее оно связано с драматизмом сюжета или ситуации. Описание того, как выглядит и ведет себя одежда в тех или иных условиях (при том что описание способов ее изготовления и того, как она выглядит в «нормальном» состоянии, как правило, остается за кадром), может быть столь же узнаваемым и универсальным, как и описание состояний человеческой психики; любая одежда так или иначе может оказаться запачканной, оборванной, тяжелой, свежей, промокшей или развеиваемой по ветру — так же как любую человеческую душу может обуять страх. Но если автор держит литературное зеркало непосредственно перед природой, в этом зеркале обычно недостает вполне конкретных элементов общего образа — того, исходя из каких визуальных предпосылок выстраивается дизайн одежды, и того, как она выглядит в процессе обычного повседневного использования.

Кто чувствует себя вполне комфортно в литературных описаниях одежды, так это цвет, украшения и аксессуары — и значимость их в этой области не сопоставима с их же значимостью в реальной жизни. Сколько стихов, сколько строк в прозаических описаниях потрачено на то, что представляется подробным описанием одежды; на поверку же оказывается, что все они едва ли не полностью посвящены сугубо поверхностным деталям. Вне поля зрения остаются конструкция платья и то, что в рекламных проспектах именуется «общим видом» — гармоничное ощущение от одетого тела, которое и создает визуальный стиль. Современники, чуждые полетов воображения, подробно описывали маскарадные костюмы, в которые облачались участники пышных процессий эпохи Возрождения; и все эти описания точно так же целиком и полностью сосредоточены на том, из какой именно материи была пошита одежда, какого именно она была цвета, какая на ней была отделка и какие предметы несли

участники процессии; тому же, как одежда была скроена и сшита, как она сидела, каких она была форм и очертаний, вместе с общими пропорциями и позами тел, а чаще всего также и прическам не уделено ни слова. Все детали на месте, но как выглядело целое — непонятно.

Причины очевидны. Как наше отражение в зеркале подчинено предсуществующему ему в нашем воображении зрительному образу, так и литературное зеркало, выстраивая внешние проявления человеческой индивидуальности, подчинено уже наличному визуальному ожиданию. Перед внутренним взором автора и его читателя уже стоят основные элементы изобразительного стиля, представления о том, как «на самом деле» выглядят люди. Написанный текст должен содержать только те детали, которые имеет смысл добавить к общему визуальному знанию, чтобы образ стал литературно условным. В отношении одежды это чаще всего предполагает цветовые характеристики, детали фактуры и отделки материала — и разного рода не вполне обычные особенности поведения как самого костюма, так и человеческого тела, на которое он надет. Но даже в том, что касается вполне нормально ведущих себя рук и ног, а также, естественно, лиц и волос, вызываемый к жизни визуальный образ зависит от общепринятого на данный момент стиля «естественной» телесной жестикологии. А эта система движений, в свою очередь, зависит от принятых представлений о том, как должно в целом выглядеть человеческое тело (одетое, конечно же): так что в идеальном виде любое литературное упоминание не только об одежде, но даже и о самых элементарных телодвижениях должно опираться на знание изобразительных традиций эпохи — если, конечно, автор хочет, чтобы в читательском воображении сложился «правильный» образ.

Если речь идет не столько о жесте, сколько о действии, значимом для драматической или для общей концептуальной составляющей произведения, а то и о самостоятельной, «деятельной» жизни вещей (как пейзажи и здания могут быть значимы сами по себе, а не в качестве видимого антуража) — процесс визуализации какой-то конкретной стилистики со стороны читателя неминуемо должен быть ослаблен, а то и вовсе сведен на нет: автор и сам может не слишком ясно представлять себе картину происходящего. Он может представлять себе мотив, чувство, настроение и вполне сознательно подбирать такие слова, которые исключают даже самую возможность появления конкретных визуальных форм. Тогда только внутренний взор читателя разделит с автором его порыв к абсолютной свободе, включая сюда и свободу *не* визуализировать то, о чем идет речь.

Наиболее искушенные в своем ремесле писатели всегда держали визуальный материал под строгим контролем; впрочем, в случае с одеждой этот контроль носил достаточно специфический характер, поскольку обойтись без нее персонажи не могут. Персонаж, «вызванный к жизни» в художественном

произведении, есть персонаж «воплощенный», а значит, одетый — ведь даже нагота в искусстве есть всего лишь одна из многих форм костюма. Само существование персонажа, его жизнеподобие, вполне естественным образом должно содержать в себе указание на конкретную физическую «форму», которая служит вместилищем его чувств и аппаратом производимых им действий. Но писатели, как правило, предпочитают детальнейшим образом прописывать личность героя (включая сюда и существенные черты лица, и рост, вес и походку) и в то же время оставаться на удивление уклончивыми во всем, что касается его одежды, пусть даже время от времени и появляется необходимость добавить толику драматизма. Этот метод подачи образа прекрасно работает тогда, когда читатель выстроил в уме четкий образ того, как именно выглядят современные ему люди. Но даже в тех случаях, когда целью автора является создание «правдивых» образов, буквальное, «зеркальное» отражение реальной человеческой жизни, некоторая уклончивость никуда не девается. Жизнь состоит не только из восприятия внешней физической и внутренней психической реальности, но также и из присущего человеку ощущения физической реальности собственного тела — образа себя.

Это ощущение составляет настолько явную и значимую часть человеческого существования, что каждая историческая эпоха вырабатывает собственные устойчивые конвенции, как если бы это было такое же общечеловеческое чувство, как чувство голода или страха. Да, оно универсально, но оно варьируется достаточно существенно: в зависимости от того, как человек одет, окидывает ли он себя внутренним взором, отслеживает ли собственные реакции на окружающих... — в любом случае сопоставление с доминирующими в данный момент в изобразительном искусстве образными рядами остается обязательным. Есть отдельная разновидность писателей, которые уделяют этой важной составляющей людского бытия особое внимание. В особенности это свойственно авторам реалистических романов: впрочем, они, как правило, занимаются этим не из любви к искусству, а в силу общей нацеленности на мельчайшие значимые детали социальных учреждений, из которых одежда, конечно же, наиболее детально и выразительно: достаточно вспомнить Бальзака. Но в значительной части художественных текстов, как прозаических, так и поэтических, а равно и в прозе чисто описательной, документальной, авторы не считают нужным уделять почти никакого внимания внешнему виду одежды и происходящим от нее телесным ощущениям. Судя по всему, многие считают, что этот опыт и впрямь является универсальным, и был таковым от сотворения мира: точно так же как принято считать универсальными мелочную ревность и уязвленное самолюбие.

Комнатам, лесам, зданиям, предметам, улицам и океанам самим по себе не свойственны человеческие мотивации и принципы, которые можно было

бы представить меняющимися под воздействием чувств и обстоятельств или выразить их через действие; их единственное имманентное свойство — самый факт их физического существования. А единственным доступным для них средством выражения является вариабельность стиля или перспективы: даже в тех случаях, когда какие-то их особенности не приписываются им, а проецируются через искаженное восприятие персонажа. Образ самих себя у них отсутствует. Отсюда следует, что любые выводы о том, как выглядят те или иные пространства или предметы, представляют собой результат фиксации чьего-то внешнего восприятия — писательского или свойственного персонажу — и, соответственно, находятся они под контролем автора даже в большей степени, чем персонажи, со всеми их осязаемыми (даже если и не показанными прямо) внутренними измерениями. Для передачи явлений, которые суть часть внешнего мира, их деталей или отсутствия таковых, разнообразие способов выражения, а также то, насколько явно или подспудно таковые осязаемы читателем, является собой существенно важное качество литературного текста. Читатели получают именно то, что им нужно, — то есть именно то, что писатель сочтет необходимым указать о визуальных свойствах комнат или пейзажей, включая привычную ему степень ясности и подробности изложения. Если читателю захочется добавить еще какие-то подробности, он смело может это сделать, но только про себя, и стилистика этих добавлений не будет важна сама по себе и никак не повлияет на целое — поскольку общий смысл произведения и авторские интенции уже прописаны со всей четкостью.

Но в том, что касается репрезентации людей, отсутствие визуальной ясности (особенно в отношении одежды) означает нечто иное и приводит к совершенно другим результатам. Значимые человеческие качества в предметно-изобразительной художественной литературе проходят по ведомству духовности или психологии, социальности или темперамента, даже коммуникативно-речевых навыков; и все это имеет смысл постольку, поскольку тяготеет к некой универсальности, и, видимо, именно в этом и заключается *raison d'être* феномена литературы как такового. Соответственно, стиль одежды персонажей, их исторически обусловленный или же специфический и стилизованный общий вид, принято считать несущественным. Разумеется, это не распространяется на их базовые физические характеристики (полноватое лицо с недовольным выражением пронзительных близко посаженных глаз; худое нервическое лицо с беспокойно подергивающимся носом; большое нескладное тело; тонкая в кости фигура с прямой как доска спиной), которые всегда подаются и считаются как внешние видимые признаки внутренних и духовно мотивированных обстоятельств — и, следовательно, вполне встраиваются в необходимую универсализацию. Но в том, что мы называем нашим самоощущением, физические и психические составляющие присутствуют одновременно, а наша

физическая сторона практически непременно включает в себя и одежду — так же как она включает, скажем, половую принадлежность. Если постоянно присутствующими фактами твоего физического существования являются корсет, длинные широкие юбки и длинные забранные вверх волосы или крахмальный воротничок и узкие брюки или короткая туника и голые ноги — то это обстоятельства существенные, а не периферийные. А как эти вещи выглядят — и как нам кажется, как они выглядят, — крайне значимо для *них самих*. Человек может совершенно наплеватьски относиться к своему внешнему виду, но не отдавать себе отчета в том, что в его время считается нормальным внешним видом, как взаимодействуют с телом те или иные вещи, он не может. Сколь бы неискушенным и нереклексивным ни был взгляд человека, направленный внутрь самого себя, и сколь бы безразличным ни был взгляд вовне, от одежды как визуального феномена ему не избавиться.

Изображая личные чувства, состояния духа или физические действия, так же как и в случае с физическими объектами или местом действия, писатель волен как вдаваться в мельчайшие детали, так и ограничиваться смутными намеками: всё это равно под его контролем. Но если говорить об отношении физиологии лица и его одежды, ни детальное описание, ни общая генерализация сами по себе не создадут ощущения правдивости, если не будет учитываться общий *стиль* того, как выглядит одежда: коль скоро речь у нас заходит об одежде, стиль и есть сама ее сущность. Вполне можно себе представить универсальные человеческие чувства, но универсальной человеческой одежды не существует. Когда писатель упоминает об одежде только с точки зрения происходящего в тексте действия, он оставляет за кадром самый важный аспект ее существования — и речь идет даже не столько о деталях внешнего вида, сколько об общем ощущении, от нее исходящем. Впрочем, в художественной литературе одежда чаще всего встречается не как визуальный феномен, но скорее как один из аспектов эмоциональной жизни персонажей, и именно в этой своей ипостаси она транслируется читателю, часто через посредство чисто поведенческих контекстов — в расчете на то, что он таковые опознает и воспримет, соотнесет с собственным опытом. Но это не мешает одежде оставаться явлением прежде всего визуальным, во многом при этом выстраивая существование тех людей, которые ее носят. И, по большому счету, чувство одежды, которое неизбежно варьируется вместе с переменами во внешнем виде одежды, должно в исторической перспективе меняться гораздо сильнее, чем любовь, смущение, радость победы или предвкушение мести.

Таким образом, визуальный характер одежды воспринимается внутренне (носящими) и внешне (смотрящими) как непременная часть собственной внешности и идентичности; и в человеческой жизни эти ощущения занимают настолько значимое место, настолько привычны, что упоминать о них, осо-

бенно в художественном тексте, нет никакой необходимости — как, скажем, упоминать, что у тебя голова на плечах и руки по бокам. Однако при этом не упомянутый материал, как существенно важное качество одежды, как минимум наполовину формирует наше общее физическое самоощущение. Более того, большинство художественных текстов скрытым образом дают читателю понять, что это за материал. По умолчанию у автора выстраивается соответствующий внутренний зрительный образ, и он ожидает того же самого от читателя — поскольку оба черпают образы из одного и того же источника, из актуального на данный момент изобразительного стиля.

Все эти наблюдения общего характера относятся к тем текстам, в которых авторы изображают свое собственное время для читателей, живущих в это же самое время; а также текстов, чьи авторы изображают другие эпохи так, как если бы речь шла о той эпохе, в которую живут они сами, во всех деталях как психологического, так и просто физического характера. Римские поэты-лирики, греческие трагики, драматурги елизаветинской эпохи и значительная часть романистов Викторианской эпохи выбирают либо одно, либо другое. Если современный читатель латинского стихотворения, викторианского романа или елизаветинской драмы хорошо просвещен в визуальной культуре разных эпох и видел большое количество изображений, он в состоянии представить себе в процессе чтения достаточно убедительные образы (может быть, несколько расплывчатые, но вполне убедительные), как выглядела одежда в римские, викторианские или елизаветинские времена: недостающий материал почти автоматически будет восполнен, даже если с упущением ряда деталей. Но если никаких изображений за исключением современных видеть читателю не доводилось, он вполне может представить себе образы персонажей, одетых точно так же, как одеваются его знакомые; в таком случае ни о какой универсальности сведений не может идти и речи. Но тогда он совершенно ложно, провинциально и узко будет мыслить физическое существование тех персонажей, про которых так увлеченно читает. Или же, сознательно и старательно дистанцировавшись ото всяких попыток визуализации, он сочтет, что постиг некую универсальную истину относительно того, как одеваются люди, — хотя такой не существует.

Если читатель, к примеру, представляет себе Катулла в брюках и свитере с высокой горловиной, он вполне может заявить в оправдание, что те чувства, которые испытывает и описывает Катулл по поводу самых разных вещей, не имеющих отношения к одежде, настолько непосредственны и по-человечески понятны, что вполне могут быть восприняты напрямую человеком, который *и в самом деле* носит брюки и свитера с горловиной. Однако никуда не денешься от того обстоятельства, что реальный человек, который написал все эти стихотворения и которого звали Катуллом, вполне определенным образом

ощущал и самого себя, и других окружавших его людей, и эти его ощущения касались людей, привыкших чувствовать себя одетыми так, как это было принято в Риме в I веке до н.э.; и эти чувства во всей своей специфичности были для него ничуть не менее важны, чем ревность или любовное нетерпение, — хотя он об этом прямо не пишет.

Конечно, Катулл не писал ни романов, ни драм, а лирика его настолько плотно устроена, что прорех, которые могло бы заполнить читательское воображение, в ней попросту не остается. Катулл сообщает нам только то, что хочет сообщить, и места для чего бы то ни было еще в его текстах нет, так что переданные смыслы, пожалуй, и впрямь являются универсальными. С другой стороны, Шекспир, который оперирует ничуть не менее универсальным материалом, не только сопровождает свои чисто драматические ходы весьма живыми описаниями, но и оставляет место читательскому воображению, намекая на куда больший круг обстоятельств, чем описано. Он целенаправленно провоцирует зрителя строить собственные образные ряды, судя по всему, просто для того, чтобы заполнить с помощью чисто языковых средств визуальную пустоту современной ему сцены; но и помимо этого он прекрасно понимал и страсть людей к визуализации, и их привычку выстраивать свои собственные визуальные образы — их одновременную озабоченность тем, как они чувствуют себя в данной конкретной одежде и как их в ней воспринимают другие люди.

Свойственное Шекспиру чувство одежды коренилось в общем чувстве той эпохи, и большая часть его отсылок была сразу понятна аудитории — он не обращается к туманным «универсалиям» и не гонится ни за экзотическим, ни за историческим колоритом. Когда он заставляет свою Клеопатру сказать: «Разрежь шнуровку, Хармиана, живо!»* (I.iii), он моментально передает чисто человеческие качества этой античной царицы через свойственное ей ощущение совершенно специфических особенностей ее платья — и эти особенности принадлежат платью елизаветинских времен. В этой сцене она вовсе не собирается действительно падать в обморок; она притворяется, что ей нужно срочно избавиться от тугого корсета, дабы произвести внезапным порывом чувств впечатление на Антония; она инстинктивно пользуется теми возможностями, которые дает ее одежда, чтобы выжать максимум из сложившейся ситуации и передать все свои чувства — она-то знает, как туго затянут ее корсет, хотя снаружи кажется, что ей в нем легко и удобно. Через эту реплику Клеопатры Шекспир показывает нам, насколько он хорошо учитывает эти знания людей о самих себе и как хорошо понимает, что универсальность человеческой одежды состоит в ее исторической случайности, в постоянной «здесь и сейчас» современности.

* «Cut my lace, Charmian, come!» В переводе Михаила Донского: «Ослабь шнуровку, душно!»

Актеры елизаветинской эпохи действительно выходили на сцену в современных костюмах, особенно тогда, когда играли персонажей благородных как по происхождению, так и по поступкам; но Шекспир, вместо того чтобы как-то обойти или заретушировать то, что его древнеегипетская царица носит гофрированный воротник, корсет и широкую юбку с фижмами, на этом настаивает. Здесь было бы интересно повнимательнее приглядеться к знаменитому описанию Клеопатры, начинающемуся словами «Корабль, что был ей трон» (II.ii). Этот пассаж содержит множество деталей, переданных с помощью метафор и уподоблений, однако Шекспир особо оговаривает, что сама Клеопатра «превыше всяких слов». «Мы видим, как фантазия природу одолела» означает, что, вероятнее всего, она на корабле возлежит не вовсе обнаженной, хотя Энобарб и уподобляет ее изображениям Венеры. Об одежде какого-то конкретного стиля или покроя в описании речи не идет, как и вообще об одежде — зритель волен представить себе царицу в очередной вариации на тему корсета и широкой юбки, или, возможно, в каком-нибудь из тщательно разработанных и сшитых костюмов для придворного спектакля-маски, виденных вживую или на гравюре, — или, если уж на то пошло и поскольку сам автор ничего подобного исключать не пожелал, в обличе современной вамп, в голливудско-египетской драпировке, которая пришлась бы по вкусу Сесилу Блаунту Де Миллу*. Авторы современных постановок «Антония и Клеопатры» проявляют выраженную склонность именно к этому типу костюма и предпочитают попросту изымать из текста реплику о шнуровке корсета, так что проявленное Шекспиром тонкое понимание природы сценической одежды пропадает втуне.

Некоторые из тех романистов, что привыкли оперировать скорее социальной проблематикой, нежели мифом, романтическими сюжетами или драмой человеческих чувств, тем не менее обходятся в своих произведениях практически совсем без одежды, полагаясь на иные формы и методы создания для своих персонажей необходимой ауры личной и социальной достоверности. Так поступают и Джейн Остин, и Генри Джеймс, хотя у Джеймса немногочисленные упоминания об одежде носят все-таки более концептуальный и значимый для общего целого характер, чем у Остин. Он явно придает гораздо большую значимость (возможно, по той простой причине, что живет в том же XIX столетии, что и Остин, но на другом конце планеты) той роли, которую одежда может сыграть для проявления человеческих чувств, но от упоминания конкретных стилистических примет все же уклоняется. Откровенное нежелание подробно распространяться на темы, связанные с одеждой, у литераторов, придерживающихся таких высоких стандартов, как Джеймс и Остин, может,

* Один из самых успешных (и самых гламурных, и самых помпезных) голливудских кинорежиссеров первой половины XX века.

конечно же, происходит от свойственного им глубокого понимания той власти, которую одежда имеет над человеком, того, что значимость ее несоизмерима со значимостью набора неодушевленных предметов, и, может статься, еще и от нежелания или опасения глубоко вдаваться именно в эти материи.

С другой стороны, знание того, насколько социально значимой может быть одежда, а также общая глубокая озабоченность модой — дело совершенно другое, и тут руки у романистов совсем развязаны. То и дело мы встречаемся с персонажами, а то и с авторами, для которых эта проблематика оказывается жизненно важной; однако все романские признания могут легко обойтись без каких бы то ни было упоминаний общих эстетических или психологических ощущений от одежды — с чьей бы то ни было стороны; упоминания же о самой одежде зачастую сводятся к самым внешним деталям — лентам, оборкам, узорам — то есть к лексикону поверхностному и не слишком внятному, просто чтобы передать читателю общую атмосферу легкомыслия.

Многие французские романисты, такие как Бальзак, Пруст и Флобер, весьма углубились в проблему платья как значимой и неотъемлемой составляющей человеческой личности, вплоть до рассмотрения его пространственных чувственных свойств в системе отношений с телом человека. Пруст признает, что громоздкие, перегруженные деталями шляпы и узкие, сковывающие движения ног женские юбки определяют атмосферу целой эпохи — причем атмосферу весьма гнетущую, если сопоставить ее с временами более ранними, когда царили крохотные, остроумно задуманные и решенные шляпки и объемистые, сложносочиненные платья. Другими стали выглядеть не платья, а сами женщины; а вместе с ними изменились общие фактура и характер жизни. Обрушиваясь с критикой на картины, на которых все фигуры облачены в одежды давно минувших дней, Бодлер отчетливо связывал эфемерную, сиюминутную красоту современного костюма и универсальные человеческие данности. Идея о том, что попытка представить человека в некоем всеобщем виде, одев его в «идеальное» платье, сможет показать его нам с самой лучшей, «универсально человеческой» стороны, вызывает у него совершенно явное отторжение. Скорее наоборот, уверяет нас Бодлер, именно в самой что ни на есть случайно обусловленной, недолговечной кажимости актуальной на данный момент моды человек обнаруживает свое стремление к идеалу, присущую ему тягу к творчеству — и поэтому главная задача художника должна состоять в том, чтобы «экстрагировать из моды тот элемент поэтического содержания истории, который бывает в ней заключен, извлечь из преходящего — вечное». И писатель, в неменьшей степени, чем художник, должен стремиться к тому же.

Если тяготеющая к идеальному природа человека едва ли не в самом чистом своем виде проявляется в современной моде, то, по идее, в глубине души он должен быть уверен, что все его самые сокровенные надежды и чаяния могут

быть выражены теми средствами, которые предоставляет ему обычная одежда. Примерно с 1820 года мужчины начали «чувствовать», что носить брюки для них совершенно «естественно». Искусство же и театр (к вящему раздражению Бодлера) пытались вместо этого заставить их поверить в то, что самые духовно совершенные и в наивысшей мере воплощающие в себе общечеловеческие ценности мужчины облачаются не в брюки, а в драпировку, в длинные и широкие плащи или в эстетизированную наготу — или, другими словами, если довести ситуацию до почти комического предела, что мужчины, одетые в маскарадные костюмы, куда более романтичны и трогательно незамысловаты, чем те, которые носят брюки. За пределами Франции писатели решили этот вопрос раз и навсегда, попросту отказавшись его ставить: и, очень может стать, исходили они при этом из нехитрого представления о том, что если ты не умеешь выписывать детали, значит созданные тобою образы отличаются универсальной значимостью.

Гете в «Избирательном сродстве» (1809) кажется сначала весьма уклончивым, причем сознательно, но затем он допускает не менее сознательное исключение. Много раз подряд, совершенно не вдаваясь в какие бы то ни было подробности, упомянув о «новых модах» и о «простом платье», он буквально несколькими быстрыми ударами кисти передает вполне аутентичное ощущение того, как вещи выглядели на самом деле, — так что аромат эпохи оказывается усвоен читателем как нельзя более легко и естественно; и делает он это, сопоставив внешний вид персонажа, одетого в «современное» платье, с внешним видом костюма, надетого для того, чтобы симитировать старую картину, созданную для *tableau vivant*. Весьма изящный способ привлечь внимание к базовым характеристикам моды — в данном случае к высокой «античной» талии современного женского платья в сопоставлении и противопоставлении с тугой, заниженной корсетами талией платьев XVII века, как и туго сидящего черного костюма современного мужчины в сравнении с золотой бахромой и кистями, украшающими персонажа библейской сцены. Контраст предложен читателю безо всякого переключения скоростей — и в итоге мы *одновременно* получаем представление и о специфическом виде современных самому Гете вещей, и о том, что делает их непохожими на любые другие вещи. И автор одним движением искупает всю свою доселе неизменную расплывчатость и уклончивость.

Понятно, что писатели подобной расплывчатостью оперировать могут так, как им заблагорассудится; художники этого себе позволить не могут. Фигуры, изображенные на картинах, должны быть одеты во что-то вполне конкретное с визуальной точки зрения, пусть даже это будет модная на данный момент вариация наготы. Одним из современников Гете был художник, который никогда не пользовался простым (но в простоте этой и опасным) романтико-неоклассицистским способом изображения людей в «универсальной»

одежде или в ничуть не менее «универсальной» наготе, — его звали Каспар Давид Фридрих. Даже на самых подчеркнуто аллегорических его полотнах, на которых мужчины и женщины воплощают собой Мужчину и Женщину и стоят лицом к лицу с главными тайнами бытия, все фигуры без исключения одеты во вполне определенным образом скроенные, сшитые и подогнанные по фигуре современные живописцу вещи (VI.21). И будучи, как сказал бы Бодлер, совершенно беззастенчивы с портновской точки зрения, они при этом оказываются на удивление универсальными. С другой стороны, когда Бенджамин Уэст и его современники изо всех сил пытаются выстроить при помощи драпировки идеальный человеческий костюм и противопоставить его властно звучащей теме современной им моды, мода берет свое и все равно просвечивает сквозь все их благомысленные универсальности.

Урок для литературы отсюда достаточно очевиден, и целая плеяда литераторов, соотечественников Бодлера, приняла этот вызов и попыталась по-настоящему показать одежду как существенную составляющую человеческого бытия. Скорее всего, и Джейн Остин это осознала, но просто приняла как некую данность; тогда современная одежда в ее романах, о которой она практически не упоминает и внешний вид которой никогда не описывает даже вскользь, должна тем не менее визуализироваться должным образом в сознании чита-

VI.21. Каспар Давид Фридрих. «Женщина в лучах утреннего солнца». Эссен, музей Фолькванга





VI.22. Сцена из «Гордости и предубеждения», 1940. Нью-Йорк, Музей современного искусства, Архив кинематографических рекламных кадров

телей благодаря общему зрительно-образному языку эпохи — в противном случае мы рискуем сильно недооценить Джейн Остин. Вот пример вполне реальной ошибки при построении визуального ряда, которая нанесла серьезный ущерб общему целому: фильм 1940 года по роману «Гордость и предубеждение» (написанному в 1796–1797 годах), с Грир Гарсон и Лоренсом Оливье в главных ролях, был кинематографически «визуализирован» так, словно действие происходило году этак в 1835-м. Все костюмы и большая часть деревенской сценографии были созданы в соответствии с голливудскими представлениями образца 1940 года о том, что такое «своеобразный и старомодный» английский стиль, который принято было ассоциировать примерно с этим периодом времени. Следует признать, что выбранная стилистика последовательно и с должной степенью ненавязчивой дотошности была выдержана на протяжении всей картины (были исключены даже обычные в подобных случаях новации в гриме и прическах актеров), но эта стилистика заставила одного из рецензентов, который, судя по всему, сам не очень понимал причину своего впечатления, обвинить фильм в чересчур диккенсовских по духу интонациях — слишком неприятелятен юмор, слишком грубо расставлены акценты. Игра актеров

в этой картине определенно была выше всех похвал, но что касается костюмов, критик попал в точку. Свойственная роману атмосфера была разрушена тем, что ее нарядили в костюмы, появившиеся более чем поколение спустя, в период романтических преувеличений во всем и вся — в том числе и в одежде (VI.22).

Хотя мы знаем дату создания романа, в самом по себе повествовании нет ничего, что помогает нам понять, как должны быть одеты персонажи «Гордости и предубеждения»; может показаться, что сама эта лакуна дает карт-бланш нашему визуальному воображению. Но персонажи у Джейн Остин прописаны крайне тщательно, даже несмотря на то что об одежде почти ни слова: у них вполне определенный внешний вид, и этот вид вполне продуманно соотносится с особенностями их личности. Остин может не позволять ни себе самой, ни своим персонажам не то что рассуждать, но даже и задумываться о таких вещах; но если мы хотим представить себе ее персонажей во всем обилии свойственных им характеристик, нам потребуется воссоздать внешний вид их костюмов с той же точностью, на которую была способна она сама.

Драму Ибсена «Кукольный дом» зачастую ставят в таких костюмах, как будто действие происходило в 1900-х годах, а то и позже — хотя опубликована она была в 1879-м. Между этими двумя датами женское самосознание претерпело существенные изменения — как и женская одежда. Разрабатывать костюмы для этой пьесы так, словно это какая-нибудь из поздних пьес Дж.Б. Шоу, бурлящая нарождающимся чувством женской независимости и женской власти, по меньшей мере странно. Ее действие имеет место почти одновременно с самоубийством Анны Карениной (1876), и если мы хотим, чтобы драма производила на публику должное воздействие, то и выглядеть постановка должна аутентично и внешний вид действующих лиц должен отвечать внутреннему эмоциональному содержанию пьесы.

Любовная поэзия и проза, эпос и исторический роман — каждый из этих жанров имеет собственный способ обращения с одеждой (или способ отказаться от такой необходимости) — и все эти способы самым очевидным образом зависят от конвенций, принятых в старом и нынешнем изобразительном искусстве. Третьеразрядные исторические романы берут на себя ту же функцию, что и третьеразрядное изобразительное искусство, в особенности плохие старые исторические фильмы и рекламные плакаты, — функцию, которая больше всего напоминает бесцельное, через не хочу, отбывание номера, когда внимание публики отвлечено чем-то еще. Нужно только вызвать к жизни те или иные детали костюма, которые, в процессе постепенной, все более сводящей сложное к элементарному вульгаризации, стало принято считать характерными для того или иного исторического периода; после чего всю остальную жизнь, во всех деталях можно выстраивать на сугубо современных основаниях. Читателям и зрителям волей-неволей придется проглатывать то, что полу-

чится в итоге, поскольку к фактуре повествования и к способам построения характеров приспособиться у них все равно не получится — за отсутствием того воздействия, которое оказывали на читателя своей эпохи пусть редкие, но зато весьма красноречивые детали в исторических романах Джордж Элиот.

Одним из признаков того, что одежда в историческом романе нагружена какими-то особыми коннотациями, является использование крайне общих архаических терминов, не имеющих конкретного, четко выраженного смысла: чаще всего встречается «плащ», за ним следом идут «накидка», «мантия», «риза», «одеяние» и «блуза». Все эти слова отличаются широким спектром возможных значений и сильной суггестивной составляющей, но сразу представить за каждым из них что-то конкретное почти невозможно. Они вполне применимы к любому историческому периоду до XVII века, начиная с которого терминология одежды стала постепенно приобретать современный вид, как это произошло, скажем, с такими словами, как «камзол» и «жилет». «Чулки», «рейтузы» и «бриджи» также представляют собой достаточно безопасные с исторической точки зрения термины, применимые к той одежде, которую надевают на мужские ноги, поскольку они со всей очевидностью указывают на времена, предшествующие появлению брюк на исторической сцене, — то есть на какую угодно эпоху в зазоре между 1200 и 1800 годами. В итоге мы получаем нечто вроде: «Вытерев руки о бриджи, он вскочил на лошадь» (лошадь здесь по сути тоже представляет собой деталь костюма, как то зачастую имеет место и в изобразительном искусстве). Или: «Закутавшись в накидку, запахнув поплотнее одежды, она сбегала вниз по ступеням, и мантия развевалась у нее за спиной по ветру» (ветер — тоже элемент костюма).

Подобного рода виньетки вполне сгодятся веков для четырех в европейской истории, если не для шести — а еще и для нескольких веков античных. Термины драматичны в романтическом смысле слова, и ни к чему автора не обязывают; читатель же получает представление о том, что в какой бы исторической дали действие ни происходило, к текущему моменту оно явно не имеет никакого отношения. Дополнительный и тоже не слишком значимый исторический колорит можно придать следующим образом: «Вытерев руки о бриджи, он перебросил плащ, надетый поверх сорочки, через плечо...», или «Накинув на голову шарф, запахнув поплотнее одежды, она сбегала вниз по ступеням, и мантия развевалась у нее за спиной по ветру»: все эти термины вполне сгодятся для того, чтобы одежда оставалась неопределенно «исторической», а у современного читателя при этом сложилось ощущение непосредственности происходящего. Джордж Элиот весьма искусным образом решает эту проблему, называя исторические предметы туалета (к примеру, в «Ромоле») их специфическими именами (bechetto или lusso вместо «плаща» или «мантии»), иногда предваряя или сопровождая это название короткой пояснительной

фразой, так чтобы мы получили представление, о какой именно вещи у нее идет речь. Названия звучат достаточно экзотично для того, чтобы предметы туалета начали казаться именно теми, что мы видим на полотнах XV века. Подобным образом обозначенные литературные одежды не следует помещать в одну категорию с «общеисторическим» реквизитом, который под такими названиями, как «одеяние» или «мантия», не дает нам никакого представления о конкретном стиле и конкретных качествах, поэтому и не передает вкус времени, места и подлинного чувства.

Читатели авантюрных исторических романов, вероятнее всего, с радостью обошлись бы без фраз вроде «Она оправила мантилью» и сосредоточили свое внимание на действии, которое представить и перевести на язык индивидуально значимых сигналов куда проще. В искусстве рекламы модели, которых нарядили пусть в дурацкие, но зато подчеркнута исторические костюмы, выглядят откровенно нелепо, и зачастую именно на комический эффект весь этот маскарад и рассчитан: когда помпезный парик, крахмальный воротничок или пара пудов жемчуга бывают навешены на совершенно современным образом выглядящего человека, так чтобы считывалось лишь то, что понятно низовому потребителю. Художники по костюмам, подвигающиеся на поприще исторического кино, давно уже повысили свои профессиональные стандарты и перестали этим заниматься, оставив свои нехитрые ноу-хау иллюстраторам, которые оформляют обложки для выходящих в бумажном переплете «готических» и «исторических» любовных романов.

Не удивительно, что самые успешные рекламные фотографии с использованием исторического костюма суть те, которые совершенно сознательно имитируют конкретные полотна конкретных художников: реклама мебельной компании с фотографическими имитациями «Мадам Х» Сарджента, уистлеровского портрета матери и так далее просто вынуждена воспроизводить костюм, со всем старанием окружая его аутентичным контекстом, световой и цветовой гаммой. Наибольшие шансы на успех подобного же рода реконструкции минувших эпох имеют и в литературе. Писатель оказывается на коне тогда, когда описания одежды или упоминания о ней вызывают с наибольшей силой в читательской памяти чувство узнавания, основанное на воспоминаниях об уже известных последнему картинах соответствующей эпохи — даже если речь идет не о каких-то конкретных деталях, а лишь о самом общем впечатлении.

Чтобы литературный образ одежды смог вызвать из небытия конкретный исторический стиль или какое-то исторически конкретное качество и чтобы в результате он оказался способен породить более общий зрительный образ, отсылающий к той или иной эпохе, он должен работать по принципу подобия. Нужно сделать так, чтобы вещи в литературном тексте казались наблюдателю и воспринимались обладателями такими же, какими они казались и восприни-



VI.23. Джон Сингер Сарджент. «Венецианский интерьер». Лондон, Королевская академия художеств

мались на полотнах соответствующего периода. Таких результатов наглядно достигают самые чуткие авторы, работающие с современным материалом, такие как Генри Джеймс, в чьих романах одежда весьма значима именно как характеристика личных качеств персонажа, а не его социального статуса, как было у Бальзака. Связанные с одеждой словесные аллюзии у Бальзака по большому счету очень напоминают таковые же, но только изобразительные, у Сарджента: тонко отобранные и умно расставленные акценты с выраженными личностными коннотациями, поданные на фоне широкой, «атмосферной» и суггестивно насыщенной панорамы (VI.23). Но в случае с авторами исторических романов трудности в восприятии визуального опыта минувшей эпохи через средство аутентичного ей изобразительного искусства приводят к почти полной невозможности для человека из одной эпохи достоверно передать эпоху другую, насколько бы сильно он сам этого ни хотел и какой бы могучей симпатией к этой эпохе ни проникся.

На протяжении XIX столетия исторический роман и живопись на исторические темы словно соревновались между собой в том, кто сумеет достовернее употребить выдаваемые историками на-гора детали жизни той или иной эпохи.



VI.24. Джон Эверетт Милле.
«Мариана»

Романы В. Скотта и вынесенные на театральную сцену результаты исследовательской деятельности Дж.Р. Планше параллельными курсами, обмениваясь на ходу находками, вывели XIX век на столбовую дорожку достоверной исторической визуализации. Отдельные пассажи в романах смотрятся так, словно описываются современные тогда исторические полотна, а на множестве картин исторические сцены представлены так, как если бы они были мизансценами из романов или оперных постановок. Романтический плавильный котел, в который современники увлеченно сыпали все новые и новые «антикварные» детали, в каком-то смысле был подобен и незримому лесу, где каждое дерево было любовно выращено, прилежно каталогизировано и научно проанализировано.

Даже когда поэты и художники Прерафаэлитского братства сделали из Средних веков самостоятельную, только им принадлежащую реальность, они выстроили целую сеть перекрестных отсылок друг к другу и сумели создать свою собственную, опознаваемую с первого взгляда атмосферу, не обращая при этом к художественным вкусам какой-то конкретной исторической эпохи. В уникальном по-своему прерафаэлитском способе визуализации жизни сплавлены и сведены воедино костюмы самых разных периодов. Прошлое и на-

стоящее неотличимы друг от друга, и актуальным не является ни то, ни другое — хотя и то и другое превращается в некую мифологическую действительность, перенасыщенную крайне разнообразными и тщательно выполненными деталями. И тем не менее при всей принципиальной пристальности прерафаэлитского взгляда, его настроенная на современность оптика не дает о себе забыть. Когда мы смотрим на созданные прерафаэлитами легендарные или исторические фигуры, в них смутно угадывается общий силуэт людей, одетых по вкусам середины XIX века даже в тех случаях, когда они инкорпорированы в некое визионерское средневековье, одежды в котором воссозданы в точном соответствии с последними научными изысканиями в этой области; то, как у этих персонажей поджаты губы, поставлены плечи, то, какие позы они принимают, рифмуется с аналогичными деталями не только на современных художникам картинах на остро актуальные темы, но даже и на популярных гравюрах и модных иллюстрациях (VI.24).

Историческая проза, которую писала Джордж Элиот, — а действие самых значимых ее романов происходит по меньшей мере поколением, а то и двумя поколениями раньше времени написания — по сути своей антиромантична. Автора интересуют не только состояние торговли, общественные нормы и вопросы веры, но и те качества, из которых складывается внутренний мир человека. Джордж Элиот вникает в изменения, произошедшие в политической и религиозной жизни, в развитие науки — наряду с политикой любовной и семейной жизни и духовной экономикой своих персонажей; но ничуть не в меньшей степени она интересуется и их одеждой, потому что прекрасно отдает себе отчет в том, что детальные характеристики привычного для персонажа платья говорят о нем ничуть не меньше, чем детальные характеристики его речи или тех взглядов, которые он высказывает. Ей было прекрасно известно, что привычки в одежде подобны привычкам в стиле мышления: они воспринимаются как совершенно естественные, на них зачастую попросту не обращают внимания, но при этом на частную жизнь каждого человека они оказывают весьма серьезное воздействие — меняясь от поколения к поколению порой достаточно существенно. Длинная змееподобная шея Розамонды Винси, с характерной манерой то и дело изгибаться, склонять или поворачивать голову, ее подобранные «баранками» косы и покатые плечи под широкими украшенными вышивкой воротниками суть характерные приметы демонстративной женской сексуальности 1830-х годов — отчетливо заметные на модных иллюстрациях — и Элиот прочно вплетает их в самоощущение своей героини. Очаровательные дамы в 1871 и 1872 годах, то есть в те годы, когда был опубликован «Миддлмарч», демонстрировали свои шеи, плечи и волосы совсем иначе; и Элиот весьма тонко настаивает не на подобию целей и результатов, а на различном методе их достижения. Не менее великолепно она передает и беззаботную дендистскую манеру

Лидгейта, столь же характерную для 1830-х годов, только, разумеется, для мужской части тогдашнего населения — рассказывая нам, как он заказывает льняные сорочки, галстуки и платки сразу «пачками», ни на минуту не принимая в расчет соображений буржуазной экономности, а также его манеру ничуть не думая об одежде, всегда быть одетым именно так, как того требует случай.

Джордж Элиот очевиднейшим образом против представления о том, что поскольку личные предпочтения могут иметь универсальный характер, то совсем не важно, одеты люди в брюки или в бриджи, если мы хотим рассказать, что они думают и чувствуют. Совсем наоборот, она прекрасно понимает, что подобного рода различия для внутренней жизни человека ничуть не менее значимы, чем для внешнего облика. Одежда конца XVIII столетия (1799), которую носят буколические персонажи «Адама Бида», для каждого из них имеет свой конкретный смысл именно в контексте конкретной эпохи: тогда в мировых центрах мода менялась достаточно быстро и радикально, но даже на глухих окраинах люди были в курсе этих перемен. Сопrotивление всяческим переменам и восторг по их поводу находят совершенно естественное выражение через чувство одежды в различных социальных контекстах. Возможность покрасоваться перед публикой предоставляется и тем, кто одевается в платье сочного черного цвета и пудрит волосы, и тем, кто носит модный голубой сюртук и рубашку с открытым воротом; внимание уделяется тому, как подобный выбор помогает человеку определиться с отношением к самому себе, и тому, что люди думают не только о самой по себе новой моде на брюки, но и о самих себе в контексте этой новой моды; не только тому, как Хетти Соррел выглядит ночью в корсете и нижних юбках, но и тому, что она думает по поводу собственного внешнего вида, а также ее озабоченности единственно правильным взаиморасположением шемизетки, рукавов и шали. Все прочие тревоги и заботы Хетти становятся для нас значительно рельефнее благодаря тому, что мы становимся свидетелями этих, отметивших только данную эпоху, забот и тревог. Следует заметить также, что Джордж Элиот передает вполне реальный облик платья конца XVIII века, известный нам по тогдашним гравюрам, а не то сентиментально-викторианское представление о нем, которое имело хождение в 1960-е годы.

В «Адаме Биде» Джордж Элиот и не думает извиняться перед читателем за свое особое внимание к одежде — как, собственно, и в «Ромоле». Работает она над обоими романами, явно опираясь на исторические источники: на визуальный материал, который находится вне пределов ее собственного непосредственного зрительного опыта. Однако и в «Мельнице на Флоссе», и в «Феликсе Холте», и в «Миддлмарче», действие которых происходит около 1830 года, во времена ее собственного детства, она пользуется материалом явно аутентичным, очень живым и приправленным немалой толикой достаточно

сложной по природе иронии. Эти сведения она черпает прямиком из багажа своих ранних детских воспоминаний. И потому весь заряд давних ощущений, которые сопровождали появление этих впечатлений, вырывается наружу, всякий раз спотыкаясь о зрелое чувство дистанции. Она демонстрирует нелепость канувших в лету мод скорее из уважения к читательскому чувству исторической дистанции, чем из каких-то собственных побуждений. Она рассуждает о разновидностях капоров, которые «составляли в то время судьбу женщины», и дает роскошное описание того способа, которым дама, только что рыдавшая в приступе глубочайшего отчаяния, сразу за этим умудряется проявить уникальное по точности и тонкости пропорций сочетание интуиции и холодного расчета и проскочить сквозь узкую дверь, не помяв широких клеенчатых рукавов. Джордж Элиот сама должна была видеть, как это делают дамы в модных платьях с огромными рукавами 1830 года, когда она была наблюдательной одиннадцатилетней девочкой. Даже и тогда она должна была хотя бы в самом общем виде понимать, как люди выстраивают собственный образ, исходя при этом — неосознанно, но со всем тщанием — из требований, предъявляемых формой и стилем сидящей на них одежды; а позже наблюдать за тем, как меняются объемы, силуэты и стилистические характеристики и как вместе с ними становятся другими базовые доминанты человеческого мироощущения. Она всегда прекрасно понимала, что любому цельному человеческому самоощущению, чтобы стать поистине универсальным, необходимо включать в себя локальную, ограниченную конкретным временем составляющую общего ощущения от одежды. И это единственный способ, как может действовать художник, взявшийся создать целостную картину того, как люди жили и чувствовали себя в давно ушедшие времена, — и предназначенную при этом для своих собственных современников.

Луизу Мэй Олкотт, совсем как Джейн Остин и Джордж Элиот, прежде всего интересовали проблемы обитания людей внутри дома. Но писателем она была второстепенным: в ее творчестве слишком очевиден привкус самого распространенного заболевания ее эпохи: сентиментальности. Зато она была наделена живым и богатым воображением, особенно в передаче нравственной стороны человеческой жизни. Впрочем, и этот свой дар она проявляла только от случая к случаю: как, например, в романе «Маленькие женщины», при создании портретов четырех сестер, и в особенности при рассказе о том, сколь остро каждая из них ощущала свои недостатки и слабости и сколь неравную борьбу с ними вела. Подобно Джорджу Элиот, она продуктивно использует материал, почерпнутый из воспоминаний собственной юности, и одних только описаний чисто девичьих маленьких горестей и бед в «Маленьких женщинах» хватило бы, чтобы обессмертить ее творение. Но некоторые из чисто материальных деталей в ее прозе представляют собой серию неразрешимых загадок — особенно

детали одежды. Олкотт, видимо, настолько прочно запомнила то, как выглядели и какие телесные ощущения вызывали костюмы в ее юности, и настолько привыкла принимать эти ощущения как данность, что в романах она ни разу даже вскользь о них не упоминает. Она никогда не делает нас соучастниками несколько отстраненного процесса наблюдения за тем, как себя чувствуют другие люди, одетые в привычную для себя одежду, — ход, к которому с завидной регулярностью прибегает Джордж Элиот; она всего лишь прекрасно помнит ощущения от собственной одежды, полагается на то, что память не подведет и читателей, и уверена, что ощущения эти совпадают полностью. В «Маленьких женщинах» она и впрямь снабжает нас множеством весьма точных деталей, касающихся одежды, — тут и цвета, и «оборки из настоящих кружев», и конкретные ткани (и, кажется, именно здесь мы впервые встречаемся с поплином и мериносовой шерстью). О вещах упоминается как о «тесных», «мягких» или «простых», и иногда говорится о том, что застегиваются они у шеи при помощи тугого воротничка. Но чего здесь нет, так это сколько-нибудь внятного ключа к тому, что на самом деле представляли собой все эти вещи — проблема, которую Джеймс, Пруст или Джордж Элиот решили бы при помощи одного-единственного придаточного предложения.

Поэтому книга эта не пережила собственной эпохи: автор наивно считал, что свойственный ему способ видеть мир вполне сойдет для любых других времен именно в том аспекте, в котором это никак невозможно. К примеру, колоколообразная объемистость длинных, до самого пола, юбок под жестким и тугим поясом, феномен, который к 1860 году был для каждой цивилизованной западной женщины непреложной данностью уже на протяжении едва ли не полувека, ни разу не стал предметом даже самого мимолетного авторского внимания. В 1937 году по меньшей мере один молодой читатель счел, что «тесное» платье следует представлять себе в виде чего-то такого, что могла бы носить Джин Харлоу, — узкое по всей длине, до колена. С другой стороны, сведения о разного рода чисто внешних мелочах, вроде вееров и перчаток, усов и щипцов для завивки, а также о канувших в лету любопытных социальных практиках, вроде обычая оставлять визитные карточки, выглядят в «Маленьких женщинах» куда более емкими именно потому, что даются без всякой задней мысли. То, что читатель не получает даже малейшего намека на цельный визуальный образ одетого человека и что, более того, автор сам не понимает, чего читатель не получил, лишний раз удостоверяет подлинность подобного рода деталей.

Как и Джордж Элиот, Олкотт писала о временах собственного детства уже в зрелые годы; но присущее ей как писателю чувство одежды имело совершенно субъективный характер, всецело замешанный на социальных, нравственных и эмоциональных оценках. Визуальная сторона вопроса, и художественные перспективы увиденного, судя по всему, не интересовали ее совсем. И отклик

в современных американских девичьих душах ее творения находят, судя по всему, именно тогда, когда она с полным знанием дела пишет о страданиях своих героинь, постигающих отнюдь не простые отношения между одеждой и деньгами.

Взаимозависимость одежды и тела в романтической художественной литературе и романтическом изобразительном искусстве отнюдь не сводится к театрализованной визуализации исторических костюмов. Романтическим творениям, как литературным, так и изобразительным, предельно чужда какая бы то ни было отчужденность, дистанция между автором и предметом изображения; и это обстоятельство подпитывает особую яркость романтических визуальных образов: так что в эпоху романтизма одетые человеческие фигуры в обеих этих областях художественного творчества выглядят современниками своих авторов в гораздо большей степени, чем в любой другой период времени (термин «романтизм» я употребляю в достаточно общем и расширительном смысле, включая сюда целое столетие между 1760 и 1860 годами). В «Ярмарке тщеславия» (завершенной в 1848 году) Теккерей обращается ко временам окончательного поражения Наполеона в 1815 году и последующего за этим десятилетия; однако все его представления о тогдашнем женском платье, дошедшие до нас благодаря собственноручным авторским иллюстрациям к роману, носят исключительно современный характер — дамы у него носят колоколообразные юбки, локоны и капоры по моде конца 1840-х годов — при том что джентльмены, по крайней мере время от времени, бывают облачены в подобающие более раннему периоду сюртуки и воротнички. Судя по всему, он был попросту неспособен создать женский образ, достаточно тонко отвечающий соответствующим модуляциям его глаза и уха, если образ этот не был похож на реальных женщин, которые были частью его актуального, «взрослого» опыта.

Даже фантазматические видения поэтов, как правило, бывают отчеканены по современным формам. Поэма Кольриджа «Кристалль» была написана между 1797 и 1800 годами: в те самые времена, когда мода на неоклассический женский силуэт достигла своего пика и женщин принято было представлять примерно так, как это делали Уильям Блейк и Джордж Ромни. «Кристалль» — это средневековая сказка о сверхъестественных событиях, переполненная замками, девами и скакунами и прибранными плащами и мантиями; однако Джеральдина, злоеца фигура, явившаяся из ночного мрака, облачена в «платье из белого шелка», совсем как на современной автору модной иллюстрации (см. V.12). Позже, в спальне Кристалль, она «...распустила под грудью пояс свой» и «смотри! и грудь ее, и бока» обнажаются перед читателем в пароксизме неоклассической эротической грезы («сон, что словами нельзя передать!»). Утром она «локоны дивным сплетает узлом», а один из наиболее употребительных по отношению к ней эпитетов — «горделивая».

Во всем великолепии своего арсенала — волосы, одежда, грудь, стан, вкуче с довольно экстремальными формами поведения и поясом, завязанным прямо под грудью, — она являет собой идеальную по исполнению словесную ипостась одной из гиперсексуальных призрачных барышень Фюзели, окутанных каскадами плотно прилегающих к телу складок, с хорошо обрисованной грудью и фантастической прической. Сама Кристabelle одевается и выглядит примерно так же: «от пояса вверх ложились плотней / складки между высоких грудей...». Пояс снова оказывается непосредственно под грудью. Грудь вообще в этой поэме появляются на удивление часто: вздымаясь, обнажаясь и преисполняясь злым волшебством. Перед внутренним взором поэта постоянно стоит в качестве своего рода фильтра современный изобразительный стиль, особенно в той его составляющей, которая касается тех бледных, извивающихся на змеиный манер, но при этом наделенных солидным бюстом женских фигур, любимых тогдашним искусством и подходящих для готической поэмы.

Подобного же рода непосредственность визуального восприятия очевиднейшим образом проступает сквозь все попытки художников-романтиков сохранять объективность и незаинтересованность взгляда в тех случаях, когда взгляд этот падает на людей, населявших другие эпохи европейской истории, такие как Античность, и населяющих сейчас экзотические страны, — или даже в тех случаях, когда речь идет об откровенно визионерских фантазиях, как у Блейка. Она же подсвечивает изнутри и литературные тексты, когда писатель, вместо того чтобы непосредственно сосредоточиться на тех вещах, в которые одеты его персонажи, и исходить из соответствующего визуального ряда, не может отделаться от бессознательных привычек, связанных с непосредственным восприятием знакомых ему людей, живущих здесь и сейчас, — и именно через эту призму представляет героев произведения. В «Грозовом перевале» одежда почти не упоминается. Однако в читательском воображении она вырисовывается примерно в том же духе (пусть даже и выглядит при этом несколько иначе), что и на картинах Каспара Давида Фридриха. Сами по себе средства передачи — стиль изложения, предложенная точка зрения, сюжет, персонажи — могут быть совершенно внеисторичными, поэтическими, трагическими, низведенными до самой элементарной схемы: но перед внутренним взором читателя (а также, несомненно, и писателя) костюмы персонажей предстают в сугубо современном свете.

Эмили Бронте (в отличие от К.-Д. Фридриха) о подобных вещах не задумывается — и разве что открыто не признается в своем нежелании над ними задумываться. Ее Кэти вроде как должна была появиться на свет в 1778 году, а рамочное повествование — начаться в 1801-м. Однако на этом какие бы то ни было упоминания о времени действия и заканчиваются. Все прочее буквально пронизано настолько отчетливой атмосферой непосредственного восприятия

событий (которые, между тем, разворачиваются на протяжении примерно сорока лет), что читателю приходится облачать всех персонажей без разбора в одежду конца 1840-х годов, когда и была написана книга. И не в «исторические» костюмы, не в условную драпировку, а в одежду, взятую из вполне реальной жизни — а та реальная жизнь, которой подпитывалось воображение Эмили Бронте, со всей очевидностью протекала «здесь и сейчас», вне зависимости от того, какое число указаний на былые времена она раскидывала по тексту.

На это, конечно же, можно возразить, что обитатели йоркширской сельской глубинки свои привычки в отношении одежды не меняли не то что раз в пятьдесят, но и раз в сто пятьдесят лет; однако применительно к тем персонажам, которыми автор населяет усадьбу под названием Грозовой перевал, речь в данном случае должна идти никак не о годах, но о месяцах или даже неделях. И — никаких указаний на саму возможность подобных перемен в тексте романа. Кружевные манжеты и напудренные парики извлекаются на свет божий не ради колорита эпохи, как это сделали бы авторы популярных романов, и не ради общей «жизненной» атмосферы повествования — на правах тропов в общем потоке нарратива или в самохарактеристиках персонажей, как это было бы у Флобера и у Джордж Элиот. Вероятнее всего, Эмили Бронте надо всем этим просто не задумывалась; образ, представший перед ее внутренним взором, транслируется на читателя безо всяких излишних опосредующих инстанций. Стиль и фактура повествования очень напоминают то, что Сесил Уиллетт Каннингтон называет «готической» одеждой образца 1840 годов, обильно представленной на рисунках и гравюрах, выполненных в свойственной тогдашней эпохе резкой и несколько мрачноватой графической манере (весьма недурным представителем которой, кстати, был сам Теккерей): как мужчинам, так и женщинам приписываются длинные черные волосы, большие глаза, удлинённые торсы и очень покатые плечи; мужчины носят сапоги, и лица их, бледные или смуглые, мерцают в обрамлении строгих, стоечкой, воротников. Женские платья могут быть роскошными или весьма непрезентабельными, однако у них неизменно будут зауженные плечи, длинный, заостренный книзу лиф и колоколообразные юбки — широкие, ненакрахмаленные и весьма подвижные. Волосы разделены на прямой пробор и спускаются по обе стороны головы. Особенно хорошо смотрятся в таких одеждах серьезность, искренность и с трудом сдерживаемая страсть.

Предполагается, что действие романа Шарлотты Бронте «Джейн Эйр» также должно происходить на рубеже веков, в те же времена, когда жили персонажи Джейн Остин; однако современные автору романтические конвенции в области одежды вполне очевидны и здесь, невзирая на такие встречающиеся время от времени ремарки, как «по моде тогдашних времен». В прозе Бронте, вне зависимости от того, пишет ли она на исторические или на современные

темы, каких бы то ни было попыток специфицировать то или иное исторически predetermined качество жизни не предпринимается — и в этом она являет собой полную противоположность прозе Джордж Элиот. Но у нее можно увидеть иное достоинство: глубокую и весьма эмоциональную личную включенность в фактуру современной жизни, визуальную чувствительность куда более острую (пусть даже и не слишком часто выходящую на поверхность), чем в сознательной отстраненности стиля Джордж Элиот. Капоры, шали, сапоги и нижние юбки упоминаются примерно с той же частотой — то есть очень редко; из книг Бронте почерпнуть сведения относительно одежды в количестве, превышающем то, что вы получите при чтении книг Джейн Остин, не удастся. Однако ощущение телесной достоверности, а порой и атмосфера откровенной сексуальности, исходящая от персонажей Бронте, настолько сильнее, чем у Остин, что они почти физически появляются у вас перед глазами. И когда им это удастся, то облачены они бывают именно в ту одежду, которая, с точки зрения автора, и помогла им сделаться настолько убедительными — то есть в одежду, которую принято было носить в эпоху, когда их сочинили. Персонажи Джейн Остин, ничуть не менее яркие, выглядят несколько бестелесными. На их внешнем виде, включая сюда и одежду, читателю никак не удастся сосредоточиться — какие бы старания Остин ни прикладывала к тому, чтобы познакомить нас с ними поближе.

Флобер, как и Джордж Элиот, умеет так аранжировать своих персонажей деталями туалета, что они начинают жить, двигаться и испытывать те или иные чувства в полном соответствии с устойчивыми особенностями своей эпохи; причем не только нравственными и политическими, но и чисто физическими. Он дотошнейшим образом привлекает наше внимание к тому, что обычно писатели упускают из виду, — к истинным формам и объемам, которые принимает одежда, а также и к случайным, но таким знакомым деталям ее поведения: оборкам женского платья, которые то и дело соприкасаются с закрытыми тканью брюк ногами мужчины, когда два человека стоят рядом под открытым небом; ленточкам на женской шляпке, которые свисают на плечи, словно головная повязка у сфинкса. Легкие штопором закрученные светлые локоны, обрамляющие аккуратное личико мадам Дамбрез в «Воспитании чувств», в той же степени выражают собой самую сущность этого персонажа, в какой темные напояженные *bandeaux* являются неотъемлемым атрибутом мадам Арну. Группа мужчин на вечернем приеме описывается как «черная масса», оживляемая спорадическими вспышками красного, орденскими ленточками; тогда как женщины показаны не через привычное для подобных описаний и рассчитанное прежде всего на эмоциональную реакцию читателя смешение цвета, блеска и полуобнаженности, но через точные характеристики силуэтов и форм. Подобно Джордж Элиот, Флобер в «Воспитании чувств» воссоздает собствен-

ное эмоционально насыщенное восприятие той одежды, которую носили во времена его молодости. Эта особенность его творчества выдает проявившуюся в достаточно раннем возрасте склонность к критической оценке зрительных впечатлений — визуальный аналог отстраненного, «реалистического» взгляда на эмоционально окрашенное человеческое поведение. Эта запараллеленная отстраненность как визуального, так и эмоционального восприятия стала основой авторского метода в таких романах, как «Госпожа Бовари», и произвела на читателей настолько убийственное впечатление, что автор оказался в центре масштабного литературного скандала.

С другой стороны, Стендалю, при всей его безупречной беспристрастности и тонкости, удастся сохранять полную вовлеченность в собственный текст. Персонажей своих он воспринимает и представляет читателю напрямую, с неизменной долей вполне искренней заинтересованности и сочувствия; а когда он описывает их внешность, описание это зачастую перетекает непосредственно в сравнение с произведением искусства. Если произведение читателю знакомо, то последний получает возможность выстроить надлежащий мысленный образ; впрочем, самый факт использования этого приема говорит нам и о присутствии Стендалю глубине визуального восприятия. Он пробуждает в памяти все то богатство чувств и идей, которые испытывает человек, стоя перед картиной; неизгладимое впечатление, оставленное образом. Как и в книгах Бронте, зрительная сила авторского воображения, воссоздающего свое время и живущих в нем людей, мощь уникального, только ему присущего способа визуализации образов, переносит созданных автором персонажей напрямую во внутренний мир читателя и заставляет возникать там заново, в целостности и законченности, живыми и одетыми с ног до головы. Те удивительные словесные конструкции, благодаря которым одежда у Флобера выглядит столь достоверно, у Стендаля отсутствуют. Несмотря на выраженный интерес к дендизму и, соответственно, к английской моде, оказавшей влияние на всю Европу и на собственные европейцам привычки в области одежды, — а также и к охватившей всю Европу наполеомании — он воздерживается от сколько-нибудь подробного описания костюма. В целом в произведениях Стендаля часто встречаются интеллектуально и эмоционально яркие зарисовки костюмов, подробно выражающие внутренний мир героя. Одежду героя Стендаль всегда принимает близко к сердцу: этой стороной личной жизни своих персонажей он явно очень дорожит — наряду с их амбициями, страхами и любовными переживаниями — и прибегает к описанию одежды для того, чтобы с редкостной полнотой и тонкостью высветить конкретные сопряжения ума и чувства, обусловленные как внутренним состоянием персонажа, так и тем стечением обстоятельств, в котором он оказался. Психологическая значимость костюма играет существенную роль в том, как прostrаивается в его произведениях внутренний мир героев, —



VI.25. Джозеф Хаймор. «Памела выходит замуж».
Иллюстрация. Лондон, галерея Тейт

VI.26. Обложка к роману «Шелковый поцелуй»
Барбары Картленд



но он не придает особого значения тем возможностям, которые предоставляет специфический с эстетической точки зрения *общий вид* платья. Какая бы то ни было отстраненность его способу видения не свойственна — как и его способу эмоциональной и нравственной оценки людей и событий. В «Воспоминаниях эгоиста» Стендаль говорит о своем желании перестать быть самим собой, о мечте превратиться вдруг в высокого светловолосого германца; и вспоми-

нает о виденной им неудачной статуе Вильгельма Телля «в каменной рубаше». А в «Пармской обители» он пишет о девушке, которая не смогла устоять перед «высокомерным нахальством и огромными бакенбардами» некоего мужчины, и о красном парике цвета пламенного сердца; свойственное Стендалю умение сводить воедино самые разные по происхождению и природе впечатления заставляет сливаться воедино и одежду, и внешность человека, и присущие ему душевные качества.

При подобной всепоглощающей включенности автора в процесс письма для создания рельефного образа особо точных описаний костюма не требуется. Дар тонкого визуального чувства ни Эмили, ни Шарлотте Бронте вовсе не чужд, так же как и Стендалю; скорее, чувство это исподволь одушевляет их тексты и достаточно интенсивно для того, чтобы авторам не приходилось прилагать особых усилий для создания запоминающихся личностных образов. Привычка разом полагаться на устойчивые типажи и преувеличивать свойственные им узнаваемые черты, недостаток веры в прямую литературную передачу психологических нюансов и, соответственно, зависимость от стандартизированных, шаблонных репрезентаций внешнего вида человека свойственна скорее авторам, которые рассчитывают на успех у широкой публики, таким, к примеру, как Ричардсон. Такие типажи в массовой литературе зачастую показаны с помощью очень подробных описаний, которые ясно свидетельствуют о том, что делались они не с живого человека, а с изображения. Встающие перед внутренним взором читателя образы протагонистов таких романов, как «Кларисса» или «Памела», выполнены скорее в стиле популярных в свое время иллюстраторов (вроде того же Хаймора*), чем в духе таких великих английских художников, как Хогарт, которые привыкли полагаться исключительно на собственные глаза. Здесь безраздельно царит сентиментальная стилистика, вероятно гладкие и розовые щечки, длинные ноги, осиные талии, яркие, с легкой поволокой глаза, душераздирающе банальные выражения лиц и одежда, безупречно подогнанная по фигуре и столь же безупречно вызывающая к чувствам зрителя (VI.25). Деталю женского платья, как правило, уделяется особенно много внимания. Если роман сентиментальный, то зрительные образы в нем бывают особенно живописными; и это правило распространяется и на персонажей, и на их костюмы, и на поведение как первых, так и вторых.

В нашем столетии привычное сотрудничество разных искусств нашло свое окончательное синтетическое выражение в кинематографе; впрочем, и современная сентиментальная или авантюрная литература — рассказы в женских журналах, детективы-однодневки и т.д. — столь же незатейливым обра-

* Джозеф Хаймор (1692–1780), английский живописец и рисовальщик. Среди прочего известен серией из 12 иллюстраций к «Памеле» Ричардсона.

зом иллюстрируются коммерческими художниками, которые довольно часто прибегают к тому же самому приему, что и популярные художники XVIII века, сводя человеческий образ к неким считываемым в рамках действующих конвенций базовым условиям (VI.26). В женском варианте (так же как и в былые времена) стандарт, как правило, предполагает пухлые губы, длинные ноги и тонкую талию, хотя от мужчины в XX веке принято требовать массивной нижней челюсти и сморщенных щелочек вместо глаз — вместо срезанных подбородков и влажных с поволокой очей, как в веке XVIII: а непременно атрибутом женщины стали скулы. Получающийся в итоге образ является не столько произведением иллюстратора, упражняющегося в стандартизированной стилистике, сколько плодом совместного творчества писателя и художника. И внешний вид, и поведенческие особенности персонажей услужливо описываются таким образом, чтобы соответствовать господствующим на данный момент изобразительным вкусам; а костюм героини по крайней мере один раз описывается в мельчайших подробностях, на потребу жадной до деталей женской аудитории. Общий же вид главных действующих лиц обоего пола сильно смахивает на фигуры с модных иллюстраций.

Тесная взаимосвязь между ориентированным на массовые вкусы писателем и того же порядка художником станет еще более очевидной, если принять во внимание, что описания одежды в подобного рода текстах зачастую представляют собой цельные блоки, ради которых автору приходится напрочь позабыть о действии. Этим средством пользуется Ричардсон в «Клариссе», а Эрл Стэнли Гарднер прибегает к нему в целом ряде своих детективных романов. Этот литературный метод в корне отличается от того, как работают Флобер или Джордж Элиот, которые умеют осторожно и продуманно вплетать в повествовательную ткань тщательно отобранные элементы костюма и использовать их для того, чтобы характер персонажа как можно полнее раскрывался именно в действии. Именно эта способность и заставляет нас считать, что наилучший и наиболее адекватный изобразительный ряд к произведениям Флобера дали бы не модные иллюстрации и не работы современных автору книжных графиков, а произведения таких великих мастеров, как Курбе или Энгр: поскольку оба используют одежду точно таким же способом, как это делает Флобер. Подробности отличаются точностью и встречаются во множестве — но они не самоценны; они неизменно служат созданию единого общего впечатления, которое фокусирует внимание зрителя на уникальности каждого конкретного лица, на характерных положениях тела, шеи или плеч — то есть на реальном человеческом существе, на человеке, который полнее и убедительнее всего выступает в роли самого себя, когда бывает одет *в свои собственные вещи*.

Бальзака больше интересует общество. Он останавливает свое внимание на репрезентативной функции вещей, на вещах как средстве социального вли-

яния. Лучшим выразителем визуальной стилистики этого романиста является Гаварни, друг Бальзака и Домье, карикатурист и автор модных иллюстраций (а еще и журналист, и денди — в самом вычурном из всех возможных смыслов слова). Бальзак, пожалуй, был первым писателем, который принимал одежду всерьез, в духе тогдашней социологии. Он написал несколько эссе о той важной роли, которую она играет в обществе, и в особенности о формирующемся на глазах динамичном французском буржуазном обществе 1830-х годов; и когда речь у него заходит об одежде, сквозной темой становится контроль за производимым на других людей впечатлением: роли, которые разыгрываются даже без каких бы то ни было сознательных усилий со стороны персонажа, просто за счет костюма и манер. Его провинциалы совершают ошибки, о смысле которых даже не задумываются, или делают вполне осознанный и глубоко продуманный выбор — но как то, так и другое выдает их претенциозность, невежество или скупость; выводы же об эстетских наклонностях и о глубине эротического или социального опыта, свойственного выведенным на страницах его романов столетним аристократам, денди и представителям богемы, мы делаем на основании полученных от автора сведений о тех или иных деталях их костюмов. В изобилии встречающиеся у Бальзака описания одежды свидетельствуют о его неизменном интересе к тому, как вещи «работают», — но не к тому, какими они кажутся и как человек их ощущает. Он показывает, каким образом одежда создает человека: с той отчаянной серьезностью, которая так легко перерастает в иронию.

Неудобную истину о той роли, которую одежда играет в жизни людей, человечество осознавало на протяжении многих веков, и все это время она служила неистощимым источником сатирических тем. Трудно было не заметить того, что одежда вполне в состоянии выражать претензии, быть может, ничем другим не обоснованные, на изменение социального статуса. Впрочем, способна она и на нечто большее: с ее помощью взыскующий высот парвеню может и впрямь оказаться в глазах окружающих воплощением искомого идеала. Эта ситуация по сути своей противоположна сюжету о Золушке. В ее случае отрепья маскировали, но никак в действительности не преуменьшали ни красоты, ни других ее достоинств, коим со временем предстояло пробиться наружу и предстать во всем великолепии сперва в сцене с волшебным преобразованием, а затем, после того как туфелька пришлась впору, — и в расставившей все по местам окончательной эпифании. Менялись только вещи, которые она на себя надевала, неизменно оставаясь при этом самой собой. Однако в реальной человеческой жизни заглянуть «сквозь лохмотья» и увидеть под ними нечто прекрасное практически невозможно, поскольку как таковые отрепья выражают (и создают) столь же потрепанное состояние души. И при этом привычка к хорошему платью сама по себе может превратить человека в существо более интеллигентное и деликатное. Если человек сознательно делает ставку

на элегантные вещи и подобающее поведение, если он искренне старается соответствовать некоему идеалу и прикладывает к тому серьезные усилия — как это имело место в случае с виднейшими денди XIX столетия, — то эти вещи, шаг за шагом изменяя свойственный человеку стиль, вполне могут сделаться провозвестниками совершенно реальных внутренних перемен, становления новой личности, утонченной и изысканной, каким бы низменным ни было происхождение человека и в какие бы убогие вещи он изначально ни одевался.

Конечно же, сила духа или глубокое нравственное чувство, так же как и слабование, глупость или безнравственность, существуют независимо от подобных трансформаций. С объективной точки зрения ваши нравственные качества могут не претерпеть никаких изменений и, более того, постоянно находить себе выражение — скажем, в речи или поступках самого что ни на есть низменного свойства. Однако одежда, так же как модуляции голоса или скорость речевой реакции, передает моральные качества несколько иного свойства — фактуру и стилистику человеческого «я», а также исходящую от человека общую атмосферу, — поскольку представляют собой внешнее выражение общепринятых форм и норм социального поведения. В каком-то смысле красивые вещи, в которые одет человек, и *есть* его хорошие манеры: если они — результат сознательного выбора и если отношение к ним со стороны обладателя носит серьезный и индивидуально мотивированный характер, то они становятся неотъемлемой составляющей его личной идентичности. Притворяться, что ты ведешь себя комильфо, невозможно.

Одежда делает человека не потому, что приукрашивает его, придумывает для него новую роль или позволяет пустить другим людям пыль в глаза, — но потому, что она и в самом деле создает его как личность. Ты есть то, что на тебе надето, — особенно в тех случаях, когда в обществе отсутствует жесткая классовая структура. Бальзак был первым, кому удалось выразить эту идею в полномасштабной повествовательной форме — не иронизируя над ней, не извиняясь за нее перед читателем и не кивая на старое и невероятное представление о том, что под покровом грязного, нелепого и обтрепанного платья могут цвести и благоухать природные красота и тонкость душевной организации. Одежда же человека и разрушает, в чем многие в глубине души отдают себе отчет. В реальной жизни женщины, в той или иной степени повторяющие сюжет Золушки, — скажем, те же обитательницы женских тюрем, — примерив на себя ее обстоятельства и ее лохмотья, зачастую становятся жертвами постепенного и крайне прискорбного духовного разложения. Миф о Золушке не менее старательно транслирует и любезную сердцу широкой публики мысль о том, что природное безобразие и склонность к дурным поступкам не могут сами собой сойти на нет благодаря изысканному обрамлению; тогда как Бальзак самым безжалостным образом показывает нам, что могут, и еще как — при

наличии сильной и устойчивой мотивации, а также в том случае, если человек успешно овладеет необходимыми для этого навыками. Гораздо более близка к истине — может быть, просто потому, что родилась она уже в XIX веке, волею воображения Ганса Христиана Андерсена, — сказка о гадком утенке, который превратился в лебедя и красота которого обязана своим появлением на свет терпению и самопознанию. Окажись Золушка дурнушкой, а сводные ее сестры красавицами, в написанной в XVII веке сказке Шарля Перро появились бы все необходимые составляющие для романа в духе «Джейн Эйр».

Судя по всему, люди всегда отдавали себе отчет в том, что, одевшись каким бы то ни было конкретным образом, ты скорее не скрываешь то, какой ты есть на самом деле, а выступаешь это напоказ, — и осознание это было настолько болезненным, что требовало сказкотерапии. Однако мечта об одежде как о способе изменить свой собственный облик настойчиво заявляет о себе и в мифах, и в художественной литературе. Представление о том, что дурно скроенные и изношенные вещи могут скрывать под собой изысканную утонченность души и мысли и что множество бутонов обоего полу так и завяло в неведении, не явив миру всей своей прелести и сладости, под спудом грубой ткани и тяжелой грязной обуви, имело романтически-пасторальный характер. Если подобного рода «представители простого народа» и существовали где-то кроме сочинений Филдинга, а в более позднее время Диккенса и других, меньших по масштабу писателей, то они, вне всякого сомнения, оставались невидимыми друг для друга сквозь непроницаемую пелену бедности; хотя писатели и художники, несмотря на это, умудрялись их различать даже в таких условиях и, более того, делали это весьма изобретательно и с творческой искрой. Чисто литературные представления о том, что нищие могут быть прекрасны под покровом своих лохмотьев (в особенности молодые нищие), смыкаются с изобразительным канонам идеализации лохмотьев как таковых в процессе формирования чувства специфической живописной красоты бедного человека — от которого со временем откажется Рескин, приучившийся в свое время воздавать ему должное, наряду с чувством прекрасности развалин и дикой природы. Какую бы то ни было действенность образу грязных лохмотьев, скрывающих под собой природную красоту и искренность, может придать исключительно чистая и беспримесная сила воображения, не замутненная каким бы то ни было контактом с практикой беспристрастного наблюдения (и, может быть, с некоторой поддержкой евангельской традиции), однако и до сей поры этот образ время от времени входит в моду и властно заявляет о своих амбициях. Даже реформаторы XVIII и XIX веков, алмазно-острый взгляд которых неумолимо фиксировал то, как в действительности выглядят и чувствуют себя люди, впавшие в бедность, не избежали чисто художественного по происхождению пасторального импульса, побудившего их так или иначе бедность



VI.27. Уильям Малреда. «Младший брат». Лондон, галерея Тейт

идеализировать. При всем разнообразии средств передачи писатели, художники, а в более поздние времена — и в особенности — фотографы продолжали транслировать одну и ту же, старую, как мир, романтическую веру в особую, не от мира сего красоту плохо одетого человека (VI.27–28).

Оборотная сторона той же самой точки зрения — что под красивой одеждой, как правило, скрываются люди, по самой своей природе весьма неприятные — также настойчиво поддерживается такими художниками, как Ричард Аведон, несмотря на давным-давно превратившиеся в расхожие истины представления о том, что хорошо ухоженные и хорошо воспитанные люди, обладающие большим количеством свободного времени, обычно выглядят прекрасно просто потому, что они уверены в себе и владеют собой и собственным телом,



VI.28. Джон Дж. Браун. «Лентяй».
Нью-Джерси, Музей изобразительных
искусств Принстонского университета

тогда как скверная пища, дешевая одежда и тяжелая жизнь заставляют людей выглядеть плохо просто потому, что они прекрасно отдают себе отчет в том, как им не повезло, — и не заметить этого очень трудно. Само собой разумеется, что среди бедных и дурно одетых людей многие действительно прекрасны во всех отношениях, а люди богатые и хорошо одетые бывают мерзкими до отвращения; однако нам не следует забывать и о том, что существует устойчивая тенденция зарабатывать за счет этого совершенно нейтрального по сути феномена моральный капитал, что эта тенденция существует не первое столетие и что за ней стоит целый набор литературных и изобразительных конвенций. Она неоднократно породила среди богатой публики моду на нарочито бедную одежду, этакую потребность рекурсии чисто портновскими методами. И этот назойливо возрождающийся феномен свидетельствует не столько о каких-то конкретных современных ему социальных потрясениях, сколько об очередном возрождении моды на идеи, заложенные в сказке про Золушку.

Концепция одежды как средства маскировки свойственна не только романтической литературе, но и аллегории, да и всему метафорическому словарю как таковому. Мы все едва ли не с самого рождения знакомы с метафорическими конструкциями, в которых одежда уподобляется, во-первых, простейшему покрову, под которым скрыта правда, а во-вторых, в случаях несколько более изощренных, некоему средству, которое отвлекает и привлекает к себе наше внимание, мешая тем самым разглядеть истинное положение вещей. Подобного рода построения пробуждают и эротическую ауру платья, как чего-то

такого, что обещает больше, чем явлено нашему взору, тайну, которая пробуждает в наблюдателе желание сорвать его, проложить себе дорогу сквозь него, под него, по ту сторону видимого здесь и сейчас. Представление о том, что платье что-то скрывает, естественно, ложным отнюдь не является; на Западе оно неизменно и подчеркнуто прикрывает гениталии, тем самым пробуждая к ним совершенно особенного рода интерес, превращая их в таинство, а самое себя — в нечто вроде храмового покрывала.

Существуют, конечно же, и более изысканные способы метафоризации одежды. Вордсворт в сонете «На Вестминстерском мосту» так описывает Лондон:

Сейчас сей город облачен, как в одежду,
В красоту утра; тихие, голые
Суда, башни, купола, театры и соборы лежат,
Открывшись и полям, и небу,
Яркие и сияющие в бездымном воздухе*.

Та одежда, в которую «облачен» городской пейзаж, самым откровенным образом ничего не скрывает, поскольку в следующей же строке городские красоты (и в особенности «купола») обозначены как «голые»**. Без каких бы то ни было дополнительных уточнений со стороны автора можно не сомневаться, что образ, который должен в итоге возникнуть перед внутренним взором читателя, отсылает к современной ему (1802) облегающей и полупрозрачной женской одежде. К сексуальной природе города никаких прямых отсылок автор не дает, кроме разве что весьма двусмысленного «лежат, / Открывшись»; достаточно одной только просвечивающей насквозь ткани. «Голые» с точки зрения прямого пейзажно ориентированного смысла означает *безлюдные*, однако сама

* В переводе Сергея Шестакова этот фрагмент выглядит так: «Сейчас предстал он перед взором, воплощен / В чудесный Сити, проступающий предметно, / Безмолвный, тихий. В утро свежее одеты / Храм, башни, док, причал и корабли на нем, / И очертания домов на голубом, / В прозрачном воздухе пронизанные светом». В оригинале метафора «одетости» города выражена гораздо более явно: «... This City now doth, like a garment, wear / The beauty of the morning; silent, bare, / Ships, towers, domes, theatres, and temples lie / Open unto the fields, and to the sky; / All bright and glittering in the smokeless air...», в силу чего я предпочел привести подстрочный перевод оригинала. (*Прим. пер.*)

** «Vague», см. предыдущее примечание. Холландер подчеркивает обнаженность «куполов» потому, что употребленное Вордсвортом слово «dome» может обозначать вообще любой предмет куполообразной формы, что, учитывая традиционный в ряде европейских языков (начиная с древнегреческого и заканчивая, естественно, английским) женский род слова «город», в сочетании с «обнаженностью» приобретает выраженный мистико-эротический смысл. (*Прим. пер.*)

по себе близость этого слова к слову «одежда» отсылает ко вполне отчетливому образу одежды в процессе разоблачения: мы лицезрим город сквозь ту «красоту утра», в которую он облачен, но одновременно и благодаря ей.

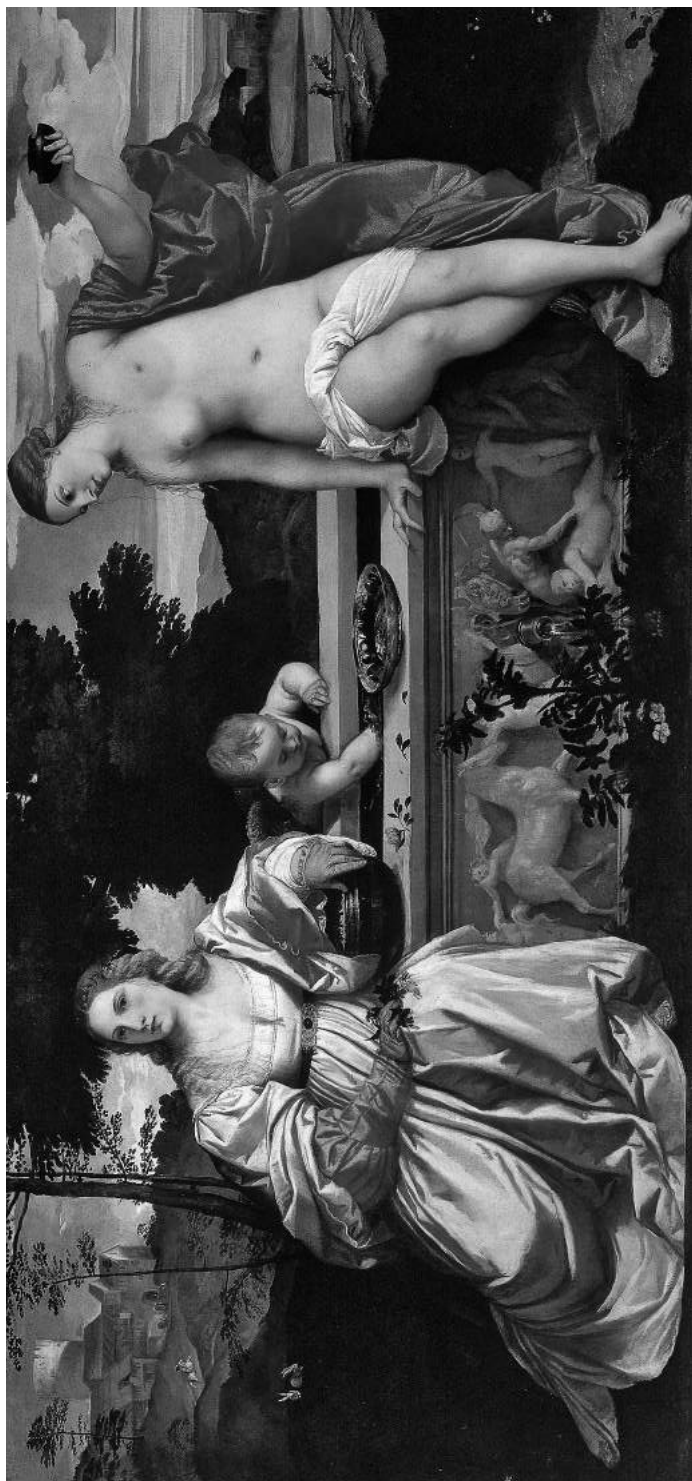
Помимо сексуальных секретов, одежда прячет под собой еще и банальность человеческой наготы; используя самые разные, порой весьма изощренные средства, она порождает на свет такое качество, как индивидуальность, — и такие ее таинства и достоинства, как незаурядность, тонкие оттенки качеств и стиля. Здесь литературные представления об одежде становятся сложнее. Известное высказывание гласит, что одежда находится в тех же отношениях с телом, в каких язык — с истиной и чистой мыслью. То есть, по сути, она представляет собой ту необходимую форму, которую должна принять истинная суть человеческого тела, чтобы иметь возможность быть высказанной и понятой. И пусть даже в каждом конкретном случае облачение истины в соответствующую ситуации вербальную форму приводит к некоторому искажению первой — вне этого процесса любая мысль обречена оставаться бесформенной и невнятной. То же самое происходит с одеждой и телом. Более того, те элементы, из которых состоит человеческое платье, по самой своей природе эластичны и податливы и могут выдавать или обманывать с тем же успехом, с которым будут раскрывать и передавать необходимые смыслы, — и не важно, намеренно все это происходит или нет. И все-таки даже если нам иногда кажется, что одежда в силу самой своей обусловленности временем и местом и привязанности к определенному же стилю скрадывает и упрощает те великие смыслы, которые таит в себе людская нагота, она со всей определенностью была и остается единственным средством, которое придавало и придает аморфной и бессмысленной наготе форму, доступную пониманию других людей.

Ренессансные неоплатонические изобразительные аллегории, представляющие два вида истины (или два типа любви, или две разновидности счастья, земную и небесную), часто обращаются к идеализированной обнаженной женской фигуре для того, чтобы обозначить более высокий, абстрактный принцип, противопоставляя ей в качестве принципа мирского фигуру женщины, одетой в обычное для данного времени платье. Само качество изображаемой на подобных картинах наготы — она, как правило, изваяна по классическим образцам, побывала на депиляции и слегка прикрыта совершенно неестественным образом ведущей себя драпировкой — является прямым подтверждением мысли о том, что вид обычного человеческого тела со снятой с него одеждой никоим образом не может удовлетворить потребностей искателя чистой истины. Идеализированная нагота обозначает любую абстрактную сущность в ее наивысшем умопостигаемом проявлении — как нечто недоступное для восприятия, опирающегося на обычные человеческие пять чувств. Одетая в узнаваемое современное платье фигура (именно одетая, а не задрапированная) является

репрезентацией той истины, которой можно достичь, опираясь на мирской жизненный опыт (VI.37). Если художник откровенно и агрессивно отказывается идеализировать обнаженную фигуру, то противопоставить ее подобному одетому персонажу и тем самым уравновесить последний у него не получится — за отсутствием моральных оснований. Истина, воплощенная через посредство бытующих здесь и сейчас предметов костюма, создает ощущение, что в роли полноценного противовеса к ней может выступать не банальная и заурядная раздетость, а некая вечная и надмирная форма наготы. Более того, нагая божественная истина отражается на земле не в мирской обнаженности, а в истине, передаваемой через одежду.

В обычной человеческой жизни состояние одетости есть лучшая из всех возможных эмблем телесного существования — пусть даже оно и расположено в шкале абстрактных ценностей ниже теоретически понимаемой абстрактной наготы. Одежда есть то самое средство, при помощи которого, как принято считать, человек преодолел состояние грехопадения и оставил позади примитивную животную наготу. Одежда обозначает собой язык и знание, искусство и любовь, время и смерть — созидательную, творческую природу человека. Скрывая под собой его неосознанное, не вписанное во внешние процессы тело, она целиком раскрывает возможности — как его собственные, так и те, что хранит в себе его тело. Однако именно в силу этого своего предназначения она обречена на случайную, преходящую природу; и в результате даже составить более или менее целостное представление о том, что, собственно, она собой представляет, — задача со многими и не поддающимися пониманию неизвестными. Идея одежды как таковой всячески сопротивляется попыткам четко ее сформулировать, как и мода не признает прогнозов.

Одежда как искусство также отказывается занимать какое-то четко определенное место. Если начать воспринимать ее только как одно из средств социальной коммуникации, очень быстро выясняется, насколько она подвержена совершенно непредсказуемым влияниям со стороны разного рода искусств. Одежда не похожа полностью ни на изобразительное искусство, ни на театр, она не равнозначна архитектуре или искусству мебелировки, она не параллельна еде или сексу — хотя весьма прочно связана с каждой из этих областей. Она настолько прочно сопряжена с индивидуальным самоощущением каждого человека и с его системой социальных ролей, что значимость ее, пожалуй, ничуть не уступает значимости сексуальной самоидентификации; но и слишком прочно увязать ее с властью секса — как интеллектуально, так и эмоционально — оказывается непросто, в силу того, сколь большого количества сознательных усилий требует создание с ее помощью соответствующего визуального образа. Одежда непременно должна быть на что-то похожа, совсем как картина, — и при этом должна нравиться. Она должна отсылать не просто к когнитивным



VI.29. Тициан. «Любовь мирская и любовь священная». Рим, Национальная галерея (Боргезе)

или поведенческим, но к визуальным конвенциям. Сам факт отсутствия визуального материала, касающегося одежды, во многих произведениях художественной литературы показывает нам, насколько все было бы проще, если бы одежда не имела какого-то специфического внешнего вида — как не обладают им эмоции, сексуальность и прочие неперенные, но сложные для передачи параметры человеческого существования.

В литературе откровенная неприязнь ко всеобщей человеческой озабоченности одеждой принимала и принимает самые различные формы: здесь и демонстративное пренебрежение, и яростные сатирические нападки, и утомительная нравоучительная ирония («Sartor resartus» Карлейля), и саркастически преувеличенные восторги. Одежда есть неизбежность, к которой от самого рождения приговорено каждое человеческое тело, и в этой своей назойливой и повседневной обыденности она привычно придает форму и самым благородным человеческим порывам, и самым изысканным чувствам. Она (подобно «куполу из многоцветного стекла» Шелли*) словно бы встает между человеком и бесконечностью. Хуже того, она словно нарочно преуменьшает значимость его глубочайших внутренних трагедий, его любовных порывов, к которым сам он склонен относиться всерьез, и даже самых самозабвенных и демонических его страстей — а порой и вовсе придает им вид совершенно нелепый. Операцию эту одежда способна производить просто потому, что ей приходится выглядеть (в смысле, противоположном глаголу «быть») вполне определенным образом, а также в силу того, что этот «определенный образ» подвержен непрерывному изменению; ну а еще оттого, что, несмотря на все это, одежда неизбежно присутствует в повседневной человеческой жизни и способна постоянно оттягивать на себя внимание и ставить человека перед

* В буколической элегии П.Б. Шелли «Адонаис», написанной на смерть Джона Китса, человеческая жизнь уподобляется «куполу из многоцветного стекла», который окрашивает белое сияние Вечности до тех пор, пока смерть его не разобьет. Стандартная оккультная идея о единой истине, разведенной в пространстве мира на контрастные по отношению друг к другу и одна к другой несводимые истины, вообще была в искусстве и литературе эпохи романтизма достаточно популярна: ср. хотя бы образ радуги у водопада в открывающей вторую часть «Фауста» Гете сцене «Красивая местность» (также в контекстах чисто буколических начиная с самого названия, которое является буквальным переводом устойчивого латинского термина, обозначающего место действия буколической сцены, *locus amoenus*). Перевод «Адонаиса» на русский язык, принадлежащий В. Микушевичу, в данном случае точен не вполне, переориентируя смысл образа скорее на более поздние поэтические интерпретации, в духе Бодлера или Рембо: «Жизнь — лишь собор, чьим стеклам разноцветным / Дано пятнать во множестве огней / Блеск белизны, которая видней, / Когда раздроблен смертью свод поддельный...» В оригинале все проще: «Life, like a dome of many-coloured glass, / Stains the white radiance of Eternity, / Until Death tramples it to fragments».

выбором. Одежда всегда что-то фиксирует. А потому и представление о том, что она не имеет значения и на нее можно не обращать внимания, рождается просто от неумения совладать с этой и впрямь непростой в обращении системой смыслов. Серьезным людям, стремящимся к постижению неземных высот, приверженцам преимущественной значимости того, чего нельзя увидеть и пощупать руками, сама идея одежды, как правило, особенно неприятна — и уж тем более идея моды, того, что заставляет одежду постоянно изменять свой внешний вид и оставаться сущностью безнадежно мирской и посюсторонней. Мода заставляет одежду отчаянно сопротивляться любой попытке подогнать ее под какую-то универсальную, идеализирующую схему — о каких бы сущностно важных или сугубо конкретных аспектах речь ни шла.

Попытки прозреть единый смысл и способ бытования одежды предпринимались неоднократно, однако за разгадкой далеко ходить не стоит: присущая ей постоянная подверженность тонкой и значимой смене динамических визуальных форм обусловлена от века присущей человеческому глазу потребностью в переменах, умением нашего глаза моментально выстраивать ассоциативные цепочки, а также тем, что ему все время необходимо выискивать новые образы, создавать их и комбинировать между собой. Необходимость обладать значимым внешним видом лишает одежду возможности быть просто удобной, или полезной, или даже просто красивой. В каждый момент времени одежда должна иметь конкретную визуальную форму, которая зависит от гораздо большего количества переменных, нежели удобство, польза или красота — при том что и то, и другое, и третье продолжают играть свою партию; однако первостепенной значимостью в определении этой визуальной формы обладают эстетические стандарты, соотносимые с доминирующими здесь и сейчас визуальными конвенциями.

Даже в самом отвлеченном виде идея сокрытия человеческой наготы или идея защиты человеческой кожи от внешних воздействий невозможна без опоры на конкретный визуальный стиль — в отличие, скажем, от идеи насыщения. Неудивительно, что греческую драпировку — обернутые разными способами вокруг тела куски шерстяной ткани — со временем начали считать самой отвлеченной и идеальной из всех возможных форм одежды, не обращая внимания на то, что даже при таком способе одеваться возможны весьма существенные и вполне очевидные стилистические вариации. Очень неглупые и совсем непохожие друг на друга люди (лорд Честерфилд, к примеру, или сэр Томас Мор) сходились во мнении, что даже ставя перед собой самые возвышенные и духовные цели, человек должен одеваться в соответствии с современными ему вкусами, поскольку любая попытка избежать влияния моды с большой вероятностью превратит его в фигуру эксцентрическую и породит в умах современников такие цепочки визуальных ассоциаций, что последствия

могут принять самый непредвиденный и нежелательный оборот. Подобное поведение для человека серьезного столь же мало приемлемо, как и стремление одеваться с чрезмерной шикарностью. Судя по всему, роскошь не носить ровным счетом никакой одежды или одеваться во что-нибудь совершенно неподобающее, вроде коврика из ванной или старых газет, могут позволить себе только совершеннейшие отшельники, коим нет нужды опасаться того, что их образ и связанные с ним ассоциации отпечатаются на сетчатке того недреманного ока, посредством которого общество следит за каждым из нас.

Из-за того, что одежда всегда выглядит вполне определенным образом, и из-за того, что с ходом времени она обречена менять форму, ее легко поставить на одну доску с так называемыми прикладными искусствами и рассматривать вместе с другими предметами, связанными с переменчивым социальным поведением: с фарфором и серебром, столами и стульями — или с архитектурой, этой системой плавильных форм, в которые отливается жизнь.

Одежда, до тех пор пока не надета на человеческое тело, не ведет не только социального, но и значимого эстетического существования. Выставленные в музеях образцы европейского портновского искусства по своему художественному статусу даже и близко не стоят к античным вазам или ларцам. Им явно недостает как минимум половины свойственной им во время оно красоты. И дело, как всегда, не только в том, что их выставляют не надетыми на тело, но и в том, что они просто-напросто не имеют возможности дополнить и завершить собой уникальные личности своих владельцев. Отсутствие «огня животворящего», одушевляющего, направленного на самое себя внутреннего взгляда, заставляет любую одежду, дошедшую до нас из прошлого, выглядеть тусклой и мертвой. До нас доходят концептуальные особенности дизайна и свидетельства высокого технического мастерства, наряду с указаниями на социальные статусы, экономические отношения и т.д. Но стоящая в музее античная ваза дает нашему глазу такое ощущение полноты и законченности образа, которого никогда не даст историческое платье, — хотя оба они могут быть исполнены в полном и захватывающем дух соответствии с высочайшими художественными стандартами своей эпохи.

Одежда и впрямь кажется подобной костюму — способу, как одевается человек для того, чтобы исполнить роль в представлении, — а иногда она и в самом деле в таковой превращается. Но в данном случае мы сталкиваемся всего лишь с очередной не слишком существенно проясняющей общее положение вещей идеей: вроде идеи о том, что одежда являет собой нечто вроде маски или *маскарадного костюма*, которые существуют для того, чтобы что-то показывать стороннему наблюдателю, а что-то от него скрывать. Одежда не может всецело быть явлением драматическим или театральным, поскольку люди далеко не всегда играют или притворяются кем-то: даже если учесть то обстоя-

тельность, что они постоянно кем-то кажутся. Человек выбирает конкретную одежду, обслуживая интересы своего *внутреннего* театра, и этот процесс далеко не всегда подконтролен его сознанию. И в качестве адресата получившегося в результате образа сторонняя публика предполагается далеко не всегда, а еще реже таковым становится. Суть театра состоит в контроле над сенсорными впечатлениями; одевающийся же тем или иным значимым образом человек чаще всего обладает как весьма неполным знанием о том, какое впечатление, внутреннее и внешнее, может в конечном счете произвести его одежда, — так и не слишком действенным арсеналом средств контроля за итоговым результатом.

Более всего одежда, с присущим ей постоянно меняющимся набором представлений о том, что выглядит естественно, а что нет, напоминает изобразительное искусство, с которым она неизбежно и неразрывно связана. Чтобы тело всегда могло быть красивым, значимым и удобным для зрительного восприятия, способы его подачи и свойственный ему набор форм приходится время от времени пересматривать; и лучшим средством для этого является одежда. Однако для того чтобы этот образ уже облаченного в одежду тела, в свою очередь, мог с достаточной степенью комфортности восприниматься и пониматься сменяющимися друг друга поколениями наблюдателей как красивый и значимый, самым разным визуальным искусствам, начиная от монументальной барельефной скульптуры и заканчивая телевидением, приходится вырабатывать конвенции его «реалистической» подачи. Люди, особо чувствительные ко всему новому, оптимистически и идеалистически настроенные, воспринимают такого рода образы и оценивают их позитивно; в конечном счете публика запоминает их, привыкает к ним и начинает воспринимать их как «естественные», а уже за этими ее изменившимися визуальными привычками следуют портные, повторяя эти образы и всякий раз заново давая им пропуск в повседневную жизнь.

В истории западной цивилизации не было такой эпохи, когда усилия художников, работающих над передачей визуального образа, не находили бы сочувствия у публики, а образы так или иначе не воспринимались как «правдивые». Со времен Античности общепризнанной вдохновительницей художников принято было считать природу — несмотря на исключительное многообразие тех методов, которыми ей принято было следовать. Конечно же, время от времени, когда в искусстве в очередной раз наступал период крайней конвенционализации приемов создания произведений изобразительного искусства, природа сдавала свои позиции в этом качестве и потому нуждалась в восстановлении своих погрязших прав — усилиями гениальных новаторов, черед которых приходил через каждые несколько поколений, в каждом следующем веке. Однако базовой темой, которая продолжала угадываться даже под спудом самых манерных или, наоборот, пуристских школ, оставалось

достоверное воспроизведение природы — именем Аппеллеса и других знаменитых художников прошлого, которым удавалось зачаровывать публику правдивыми образами визуально воспринимаемой реальности. Зрительская аудитория соглашалась с этой посылкой ничуть не в меньшей степени, чем сами художники; так что самым реалистичным считался тот метод подачи одетой человеческой фигуры, который принимало большинство, — в соответствии с древней и, быть может, даже и не осознаваемой установкой, что главной задачей любой картины является стремление показать правду. Этому же правилу следуют и образы тел обнаженных, а потому и восприятие собственного нагого тела бывает основано на соответствующей «естественной» системе внутренних образов — которая, в свою очередь, если верны наши высказанные ранее предположения, зависит от образов одетых и освобожденных от одежды.

Когда люди облачаются в одежду, они прежде всего вовлекаются в процесс производства удовлетворяющих их же собственному взору образов себя, каждый из которых представляет собой завершённое сочетание тела и одежды. Охотнее всего предаются этому занятию люди, в культурах которых краеугольным камнем господствующих изобразительных традиций является натуралистически воспроизводимый образ человека: таким образом, те картинки, которые встают перед их внутренним взором, когда они одеваются, самым непосредственным образом связаны с теми, что они видят в своей обычной жизни и воспринимают как реальное. Самые интересные изменения в актуальных модах, как правило, совпадали с существенно важными переменами в изобразительном искусстве — в XV и XVI веках ничуть не в меньшей степени, нежели в веках XIX и XX; и складывается такое впечатление, что все эти перемены происходили даже вне какой-то особой связи с теми радикальными различиями в социальной структуре общества, которые разделяли между собой разные европейские страны и периоды европейской истории, а также и не менее существенными технологическими различиями в типе и способах изготовления одежды и произведений искусства. Люди не могут постоянно питаться одними и теми же визуальными впечатлениями, режимы питания нужно время от времени менять, а внешний вид человека и есть основа основ любой визуальной диеты. Эта истина остается неизменной вне зависимости от того, какие именно социально или индивидуально значимые сообщения передает наша одежда и какую именно потребность прежде всего прочего удовлетворяет на данный момент фигуративное изобразительное искусство.

Западное искусство не раз и не два, в разные времена и в самых разных странах пыталось перенастроиться на полную беспредметность и абстрактность, а также на такие явления природы космического и микроскопического масштаба, которые не имеют никакого отношения к делам человеческим. Однако полностью от образа человеческого тела оно не отказывалось никогда. После

того как привычный в изобразительном искусстве процесс преобразования видимой природы стал проходить через дополнительный фильтр искусства фотографии, последняя взяла на себя ведущую роль в определении того, как должно воспринимать человеческую внешность, — вступив на этом поле в ширококомасштабные и долговременные бои с традиционными видами изобразительного искусства. Художник неизменно выступал в своей самой приемлемой для общества ипостаси тогда, когда показывал, как выглядят люди, — вне зависимости от того, работал ли он над чувственными и рассчитанными на широкий успех кинокартинами в 1970-х годах или над благочестивыми надальтарными росписями в 1470-х. Судя по всему, глаз цивилизованного европейца готов всегда и при любых условиях с жадностью впитывать образы человеческих тел — однако сами эти образы (даже если это образы тел обнаженных) будут удовлетворять этой ориентированной на фигуративное изобразительное искусство потребности только в том случае, если будут соответствовать вполне определенным, соотнесенным с наиболее устойчивыми в данный момент конвенциями типам одетости, — так, чтобы фигура, вместе с той одеждой, в которую она облачена (или в которую могла бы быть облачена), представляла собой приемлемое визуальное целое. Взгляд с готовностью сосредотачивается на человеческом образе, но с еще большей готовностью — на той стилистике, в которой этот образ выполнен. Роскошествовать наш глаз любит много больше, чем просто считывать. Если визуальное восприятие человеческой внешности становится делом привычным, то взгляд привыкает проглатывать весь образ целиком и сразу, не тратя лишних сил на подробное декодирование и интерпретацию заложенных в этом образе смыслов. Все те сложносоставные системы сигналов, которые напрямую передает наша одежда и представление о самом существовании которых современные американцы восприняли не так давно, в глаза бросаются далеко не сразу. Наш взгляд прежде всего фиксирует самое общее впечатление от увиденной картинке и тут же, минуя стадию первичной обработки и интерпретации полученных сведений, преобразует ее в картинку, соответствующую актуальной здесь и сейчас стилистике. Определенные ассоциативные связи в этот момент, несомненно, возникают, но в рамках общего визуального процесса они чаще всего проходят на уровне глубоко подсознательном. Время сознательной интерпретации, считывания кодов и «запуска» соответствующих интеллектуальных и эмоциональных реакций наступает чуть позже — и этот промежуток времени может быть микроскопическим, в долю секунды. Но сперва мы все-таки считываем саму картинку, в рамках конкретного изобразительного стиля.

В западной культуре одежда обладает статусом одного из визуальных искусств прежде всего потому, что она подчиняется тем же правилам, по которым строится картина; внешний вид одежды заимствует у конкретного

стиля изобразительного искусства цельные, завершенные внутри себя модусы зрительного восприятия. Эстетические изменения в рамках моды обладают определенной визуальной автономией потому, что таковой, как правило, обладает изобразительное искусство, с которым мода соотносена, — несмотря на все прочие свои соотношенности: с религией, политикой или уровнем благосостояния тех или иных стран или сильных мира сего. Единственным реальным предметом истории одежды и любых штудий в области изучения одежды были и остаются образы одежды, внутри которых она только и живет по настоящему — осененная внимательным взглядом искусства.

Примечания

ГЛАВА I

- С. 21. *В VII веке до н.э. одежды изготавливались узкие*: Ранне-греческая одежда ткалась с расчетом на индивидуальную человеческую фигуру, так же как металлические шлемы подгонялись под голову каждого конкретного воина.
Античная одежда: Под тщательнейшим образом расположенными на теле человека одеждami классической эпохи и эпох более поздних носили поясok, при помощи которого можно было удерживать на месте складки, ниспадающие и поднимающиеся вверх волны ткани — и таким образом дать человеку возможность двигаться более свободно. См.: Répond. P. 27.
- С. 22. *Драпировка Аполлона Бельведерского*: См.: Hogarth. Chapter XI. Of Proportion. P. 91.
- С. 24. *Стили греческой драпировки*: На протяжении всего текста я говорю об античной драпировке, не делая различия между исторически сложившимися стилями, как то: архаическим, классическим, эллинистическим, архаизирующим или римским. Бибер утверждает, что именно эллинистическая драпировка сильнее всего повлияла на римское искусство, а следовательно, и на искусство всех последующих эпох.
- С. 25. *Каменные складки*: См.: Reynolds. Discourse X. P. 182.
- С. 51. *Интерьерная драпировка*: См.: Praz. An Illustrated History of Furnishings from the Renaissance to the 20th Century, passim. В этот монументальный исторический труд включено множество иллюстраций с интерьерами, зачастую без единой человеческой фигуры, явно отобранных именно потому, что они лишены какого бы то ни было символического или риторического содержания. Многие представляют собой не профессиональные произведения искусства, а простые фиксирующие интерьер наброски. Они дают этаким нейтральный взгляд на богатые интерьерные декоры начиная с раннего Возрождения — с добавлением буквально нескольких из более ранних времен. Подобраны они с единственной целью — дать репрезентативную выборку, а из профессиональных художников включены именно те, кто наклонен к особой точности в деталях, вроде Карпаччо или разного рода голландцев, авторов жанровых картин. Интерьерные сцены с обстановкой, сведенной к минимуму или фантазийной, исключены полностью; так что, судя по всему, по этим иллюстрациям можно с достаточной степенью надежности отследить ту реальную роль, которую играла драпировка, сколь бы вызывающим образом она себя ни вела в иных произведениях искусства.
- С. 61. *Одежды Бернини*: См.: Wittkower. P. 100.
- С. 79. *Портретная драпировка*: Фраза Уолпола взята из «Anecdotes of Painting», процитированных в: Davenport. P. 597.

- С. 85. *Каменные одеяния*: См.: Reynolds. Discourse X. P. 187.
- С. 87. *Неоклассическая мода*: Драпированные дамские платья в действительности были гораздо более откровенными и облегающими фигуру, чем настоящая античная одежда, которая всегда оставалась достаточно объемистой и благопристойной. Английское мужское платье, сшитое на заказ, начало переходить на отечественные материалы, такие как шерсть, выделанная оленья кожа и муслин. Как мужская, так и женская одежда подчеркивала свое отечественное происхождение и «демократический» дух простоты. См.: Bolles, *passim*.
Обнаженные государственные деятели: В этот период сама нагота скульптурных тел национальных героев идеализировалась, так, словно представляла собой костюм из великолепной человеческой плоти, полностью соответствующий совершенству духовному. См.: Janson. P. 194. Откликаясь на эту практику, Готорн написал — в том же веке, но несколько позже: «...Человек не является более голым животным; одежда для него столь же естественна, как и кожа, и скульпторы не имеют никакого права раздевать его, как не имели бы права сдирать с него кожу» («Итальянский дневник», 22 апреля 1858. Цит. по: The Complete Works of Nathaniel Hawthorne. Vol. X. Cambridge, 1933).
- С. 98. *Венецианские ангелы*: См.: Ruskin. St. Mark's Rest, Chapter IV. Works. Vol. 24. Pp. 249–250.
- С. 99. *Естественная драпировка*: См.: Ruskin. Giotto and His Works in Padua, Works. Vol. 24. P. 26; а также Eagle's Nest. Lecture VIII. Vol. 22. P. 219.
- С. 100. *Низменная драпировка*: См.: Ruskin. Seven Lamps of Architecture. Chapter IV. Works. Vol. 8. Pp. 150–151.
- С. 101. *Низкий стиль*: См.: Reynolds. Discourse IV. P. 62.
 Рид приводит также следующую цитату из Флаксмана: «...[драпировка] усиливает характерность фигур и сообщает чувству и ситуации дополнительный интерес».
- С. 104. *Красота*: См.: Ruskin. Stones of Venice. Vol. 3. Chapter IV. P. 191.
 См.: Oscar Wilde. The Relation of Dress to Art. The Pall Mall Gazette. Feb. 28, 1885. Перепечатано в: Wilde. P. 49.
 «Драпировка» сделалась достаточно емким литературным термином. Его часто употребляли в романах XIX столетия для того, чтобы обозначить дамский костюм, даже в тех случаях, когда одежда представляла собой тщательно скроенное и подогнанное по фигуре современное платье, под которое надевали корсет. Теоретически, свойственный этому слову романтический флер должен был добавлять поэзии в прозу современной моды. Равным образом и поэты XVII и XVIII веков называли «драпировкой» материю, скрывавшую дамские прелести, тогда как речь шла о вполне обычной одежде, как у Гаррика в: Clothes Do but Cheat and Cozen Us // Hesperides (1627–1646).
 Следующая цитата из «Белинды» Марии Эджворт (1801) показывает, что в эпоху облегающей тело неоклассической женской моды использовать это слово даже в качестве метафоры чего-то правильного, под чем можно скрыть неудобные истины, было отнюдь небезопасно: «...“улучшим ли мы истинное положение вещей, если сорвем с них то, что принято называть благопристойной драпировкой жизни?” “Драпировка, — вскричала миссис Фрик, — будь она мокрая или сухая, и есть самая что ни на есть отъявленная непристойность во всем мире”». На самом деле никто и ни разу не был замечен в смачивании платья для того, чтобы оно плотнее облепляло тело; но слухов об этом даже и в те времена ходило предостаточно.
 Крайнюю степень почитания драпировки можно углядеть в «Занавесе долины» Кристо, произведении современного искусства, которое состоит в многокилометровом полотнище ткани, которое висит на тросе, натянутом поперек долины между двумя утесами.

ГЛАВА II

- С. 115. *Мода на фигуру*: Художники, конечно же, не столько выдумывали свои ню из головы, сколько работали с обнаженными моделями. Но даже и при этом наброски с натуры, относящиеся ко всем периодам развития изобразительного искусства, демонстрируют не только вполне определенный вкус, который выражается при выборе модели, но и не менее определенную избирательность свойственного художнику визуального восприятия.
- С. 122. *Женский живот времен Высокого Возрождения*: Соски, которые обозначали топографическое расположение груди, уравнивались с любовью выписанным пупком, отмечающим центр крупного и выпуклого живота. Несколько позже подобного же рода пупки настойчиво, пусть даже и не слишком правдоподобно, будут просвечивать сквозь одежду у сотен маньеристских фигур, особенно у тех, что были написаны художниками школы Фонтенбло.

ГЛАВА III

- С. 195. «*Сон*»: Для того чтобы как можно сильнее приблизить эту картину к запросам современной ему эротики, Курбе искажил переднюю фигуру, приведя ее в соответствие с платьями, модными примерно с 1865 по 1870 год. Грудь представляет собой единую, гладкую и округлую выпуклость, талия поднята, а таз одновременно удлинён и увеличен: складывается впечатление, что она буквально только что сняла платье с полонезом, туникой, присборенной сверху при помощи шнурков.
- Одежда против драпировки*: Образ одинокой обнаженной фигуры, украшенной вместо драпировки деталями, формально относящимися к обычной одежде, традиционно считается как эротический. Достаточно упомянуть в этой связи знаменитых дам Кранаха, облаченных только в драгоценные камни и шляпы; статуя Давида работы Донателло, где на персонаже нет ничего, кроме шляпы и классических сандалий, не менее провокативна, чем они.
- С. 197. *Драпировка в сочетании с наготой*: Лучшей иллюстрацией к тому идеализирующему эффекту, которое производит драпировка с нагим человеческим телом, служит тот факт, что Лессинг в своей знаменитой работе о «Лаокооне» пишет об этой скульптурной группе так, словно никакой драпировки там нет и в помине. Конечно, большая часть ткани сосредоточена под телом Лаокоона и отчасти на телах его сыновей; однако для Лессинга она каким-то загадочным образом остается невидимой, и он говорит об этих фигурах как о полностью обнаженных. Драпировка в этой композиции нужна только для того, чтобы показать, насколько высоко скульптор ценит прекрасную человеческую наготу, и ни на какую одежду она, естественно, даже и не намекает. И Лессинг подсознательно принимает ее как чисто техническое средство идеализации.
- С. 210. «*Буря*» *Джорджоне*: Согласно Уинду, эта картина, как и многие другие ренессансные полотна, иллюстрирует единение противоборствующих сил — принцип *harmonia est discordia concors*. Целая череда полотен, соединяющих в рамках единого образа две фигуры, одетую и нагую, и крайне загадочных, если не принимать во внимание этого принципа, дают вариации, связанные с разными аспектами одной и той же темы, представляя Наслаждение и Доблесть, Силу и Милосердие, и так далее, и тому подобное — вполне в духе Венеры и Марса, представляющих союз Любви и Войны.
- С. 233. «*Свобода*»: Доказательством тому факту, что Делакруа был крайне озабочен необходимостью подчеркнуть груди богини, служит подготовительный эскиз к картине,

на котором груди обведены жирными линиями и проработаны с точки зрения светотени, тогда как вся остальная фигура набросана весьма схематично.

- С. 235. *Иконография обнаженной груди*: Аллегорическая фигура Милосердия, в отличие от большого количества грозных, стоящих на страже чего бы то ни было полуобнаженных женских фигур, в изобразительном искусстве часто обнажает одну или обе груди для того, чтобы накормить сразу нескольких младенцев. Другая вариация этой темы, которую часто именуют «Римской фигурой Милосердия», представляет женщину, которая кормит грудью старика в тюрьме. Обе призваны выражать дух милосердного, с душой нараспашку самоотречения — с толикой неосознанного эротизма, обычно не свойственного образам кормящих молодых женщин.

Обнажение как силовой прием: О многих знаменитых женщинах существуют анекдоты, в которых они повергают ниц судей, завоевателей или целые толпы зрителей весьма незамысловатым способом: внезапно обнажив грудь. Фрина, легендарная александрийская гетера, судя по источникам, сделала это при царском дворе; Лола Монтез — во время аудиенции у Людовика I; Айседора Дункан — на сцене, во время выступления.

- С. 240. *Мужское тело*: Полноценная проработка мужской анатомии через одежду началась, судя по всему, в конце XIII столетия, параллельно с развитием пластинчатого доспеха. Стеганные дублеты с рукавами и полами шились либо для того, чтобы надевать их под доспех, либо для того, чтобы доспех заменить, либо просто для того, чтобы симитировать видимость доспеха. Позже, когда анатомически выверенное мужское платье вошло в обычай, настала очередь парадного доспеха имитировать предметы мужского туалета. См.: Davenport. Pp. 152–160.

- С. 245. *Корсет как эстетический объект*: См.: Hogarth. Chapter IX. Of Composition with the Waving Line. P. 48. Хогарт не считает нужным извиниться перед читателем за то, что приводит в качестве примера предмет нижнего белья, и не выказывает по этому поводу ни застенчивости, ни сладострастного пыла.

- С. 246. *Голые ноги*: В итальянском искусстве ноги имели право обнажать андрогинные по природе ангелы — наряду с античными нимфами. Юбка с разрезом, сделавшаяся элементом классического женского костюма, придает ангелам, облаченным в нечто очень на такой костюм похожее, весьма женственный вид.

- С. 262. *Дендизм*: Ранняя английская разновидность этого явления подчеркивала личные качества человека в противовес его происхождению и воспитанию, в соответствии с новыми «демократическими» взглядами на социальные различия. Позже, во Франции, когда на сцену уже успела выйти кичливая буржуазная роскошь, истинные денди почувствовали себя аристократами и оттого смогли позволить себе в одежде такую суровую и даже несколько неряшливую элегантность — наряду с общей атмосферой духовного и эстетического отчуждения. См. главу V, с. 32–49. См. также: Moers, части вторую и пятую.

ГЛАВА IV

- С. 291. *Берен*: Современный пример присущего Берену таланта дает нам дизайнер балетных костюмов Барбара Каринска. Ее безграничная изобретательность и умение творчески переосмыслить самые привычные элементы из репертуара классического балетного костюма не имеют себе равных, как и ее вкус — дар, который вносит неоценимый вклад в успех любого сценического платья.

- С. 312. *de Сомми*: Трактат о сценическом искусстве полностью напечатан в качестве приложения в: Nicoll. *Development of the Theatre*. P. 270.
- С. 316. *Неоклассическое возрождение*: Естественно, европейцы имели представление об античности задолго до раскопок в Геркулануме и Помпеях. Сделанные там открытия получили настолько широкий резонанс прежде всего потому, что к этому моменту уже имела место серьезная неудовлетворенность традиционными взглядами на Античность, и для соответствующего сдвига во вкусовых предпочтениях почва была вполне подготовлена.
- С. 319. Цитата из Аддисона взята из 42 номера «Спектейтора» от 18 апреля 1711 года; процитирована она в: Nagler. P. 244; замечания Тейта Уилкинсона см. там же, p. 388–391.
- С. 320. Дидро уважает реакцию широкой публики на театр и озабочен ею; вот цитата из него: «...нынешняя публика не научена требовать правды. Ложь можно оправдать, подведя под нее многовековые основания; но человек от природы восприимчив к вещам естественным; и не получив соответствующего впечатления, он не будет совершенно захвачен зрелищем». См.: Diderot. P. 267. Если театр хочет преуспеть, то, даже несмотря на то что держится он на сплошных кажимостях, показывать он должен естественное человеческое поведение.
- Хэзлитт замечает: «Крайняя простота и изящная согласованность современного платья, сколько бы ни были они удобны для прочих искусств, несомненно лишили Комедию одного из самых роскошных ее украшений и наиболее выразительных символов. Волочащиеся по сцене плащи, покачивающиеся на ходу плюмажи из перьев и котурны не были настолько же полезны для Трагедии, как те невероятных размеров фижмы и строгие корсеты на красавицах былых времен, что споспешествовали интриге Комедийной...» Далее он говорит о том, что принятые ранее сложные костюмы давали должный простор воображению. Он также высказывает предположение, что и любовные приключения становятся куда более интересными, если одежда представляет собой серьезное препятствие. «...но в нынешние дни — женщина и без того уже почти раздета!» *On Modern Comedy // Morning Chronicle*. Sept. 25, 1813. Works. Vol. 14. Pp. 12–13.
- С. 331. *Макбет*: Пассаж из Кембла почерпнут из: W.C. Coulton, *The History of the Theatres of London*. London, 1796. II. 136–137; цитируется в: Nagler. P. 413.
- С. 332. *Точный костюм*: цитата из Томлинза приведена в: Nicoll. *Nineteenth Century Drama*. P. 41.
- С. 333. *Планише*: Вот цитата из афиши спектакля «Король Иоанн»: «...такого внимания к Костюму английская сцена еще не видела. Каждый персонаж появится перед публикой в ОБЛИКЕ, который совершенно точно соответствует ЭПОХЕ; все Костюмы и Декорации выполнены с опорой на неоспоримые свидетельства, такие как: Монументальные Скульптуры, Печати, Иллюстрированные Рукописи и т.д.» (обратите внимание: Планише не снисходит до вторичных источников, вроде книг по истории костюма, хотя дизайнеры более поздних времен именно так и делали и ничуть не стеснялись на эти книги ссылаться). Были напечатаны и поступили в продажу эстампы с костюмами из «Короля Иоанна»; премьера спектакля состоялась 8 декабря 1823 года. В афишах к предыдущей постановке в том же театре, которая имела место в мае 1822 года, ни слова о костюмах не говорилось, но в дальнейшем еще двадцать лет кряду театр использовал эту афишу в качестве общего образца.
- С. 337. *Классические одеяния на современных людях*: Оскар Уайльд написал: «...Смотреть на то, как выглядят костюмированные модели на современных картинах, довольно скучно. И в самом деле, какой смысл наряжать лондонскую барышню в греческую драпировку и писать с нее богиню. Одежды, конечно, могут выйти вполне афинскими, вот только личико, как правило, явно из Бромптона». И несколько ниже: «Модели по большей части

падают абсолютно *de notre siècle*⁶, и на картинах они должны появляться именно как таковые. К несчастью, они этого делать не желают, и в результате нам из года в год показывают серию сцен из бала-маскарада, именуя их при этом полотнами на исторические темы, хотя по сути они представляют собой довольно заурядные образы современных людей в маскарадных костюмах» (London Models // The London Illustrated Magazine. No. 64. January, 1889. Воспроизведено в: Wilde. P. 89). На прискорбное это впечатление уже обращал внимание Бодлер в «Салоне 1850 года». См.: Art in Paris 1845–1962 / tr. and ed. Jonathan Maupé. London, 1965. P. 174. Тот же изобразительный метод оказался весьма успешен в кино; критикам это может не нравиться, публике же, судя по всему, — как раз наоборот.

ГЛАВА V

- С. 356. *Военная форма*: Огромное количество современных предметов туалета, восходящих так или иначе к военной форме XVII и XVIII столетий, сохранили внешнее сходство с оригиналом, при том что конкретные детали утратили всякую исходно значимую функциональность: за два столетия непрерывной стилистической модернизации лацканы, манжеты, погоны, накарманные клапаны, дополнительные пуговицы, пряжки, а порой даже и кольца сделались традиционными декоративными элементами в одежде, которая разрабатывается и шьется как для мужчин, так и для женщин. Функциональный их смысл был утрачен достаточно рано, а со временем исчезли и все связанные с ними военные коннотации.
- С. 360. *Визуальные предпочтения широкой публики*: Бодлер так описывает воздействие внутреннего зрительного образа на внешний вид человека: «Представление о том, что человек состоит из прекрасного, отражается на всем его облике — ладно сидящем костюме, мягких или подчеркнуто строгих линиях одежды, придает мягкость или четкость его жестам и в конечном итоге неуловимым образом накладывает отпечаток даже на черты его лица. В конечном счете человек начинает походить на то, чем он хотел бы стать» (см.: Le peintre de la vie moderne. I. Le beau, la mode et le bonheur. Pléiade Edition. P. 1153.)
- С. 369. *Ватто*: Некоторые фигуры на его полотнах и в самом деле списаны со вполне реальных актеров его времени в театральных костюмах, другие представляют собой усовершенствованные средствами живописи вариации на те же темы.
- С. 373. *Избирательность визуального восприятия*: Следует обратить внимание на то, что художники, как великие, так и пользующиеся успехом у широкой публики, часто видели своих персонажей сквозь пелену современных им портновских конвенций. К примеру, на рисунках Гойи женщины становятся участницами не только странных, а порой и отчаянно жестоких событий, но и вполне очевидного процесса трансформации собственных телесных поз и пропорций, совпадающего с теми изменениями, которые внешний вид женщин претерпевал под воздействием текущей моды с 1728 по 1828 год.
- С. 393. *Женская спортивная одежда*: После Первой мировой войны женский костюм для верховой езды начал представлять собой сочетание юбки с шароварами, причем юбка должна была лежать поверх шаровар наподобие эдакого изящного фартука: предназначался этот комбинированный костюм по-прежнему для езды в дамском седле. О юбке окончательно забыли только в 1930-е годы, и женщины, соответственно, начали ездить в мужском седле, расставив ноги.

* Из нашего столетия (фр.).

- С. 403. *Разнообразие возможностей*: Основой современного разнообразия выбора предметов одежды является массовое производство. Современному искусству платья, как и искусству камеры, жизненно необходима воспроизводимость. Индивидуальное авторское творчество существует не столько вопреки, сколько благодаря ему. См. на этот счет эссе Вальтера Беньямина.
- Классы и группы*: Майкл Харрингтон пишет в «Другой Америке»: «...Одежда тоже делает бедных невидимыми — в США прилично одеваться куда проще, чем владеть приличным жильем, вкусно есть или получать достойное медицинское обслуживание. <...> Преимущества массового производства равномернее всего распределены именно в этой сфере. <...> Иногда начинает казаться, что состоятельная часть общества попросту раздавала бедным подобающего вида костюмы, чтобы те не смущали порядочных людей видом своих лохмотьев» (цитата взята из: Roach and Eicher. P. 163).
- С. 407. *Последний крик моды*: Многие дизайнерские разработки в своем исходном виде представляют собой формы откровенно экспериментальные и экстремальные, и требуется ряд модификаций со стороны более поздних имитаторов не столько для того, чтобы сделать их менее вызывающими, сколько для того, чтобы и впрямь их улучшить, придав им более внятный и законченный вид.
- С. 410. *Хэзлитт о моде*: «...Секрет в том, что мода, не выходя за пределы тех вещей, что находятся в нашей власти и сами по себе практически ничего не значат, подражает людям, обладающим определенными преимуществами, обзавестись которыми не в нашей власти. <...> Нам кажется, что сюртук пошит изумительно, просто потому, что он надет на человеке с десятью тысячами годового дохода, прекрасным домом и прекрасным экипажем: поскольку мы не можем обладать ни десятью тысячами в год, ни домом, ни экипажем, мы позволяем себе то, что можем себе позволить, — пошить такой же сюртук, какой видели на этом изысканном джентльмене: это, собственно, и есть мода...» (Mr. Northcote's Conversations; Conversation the Nineteenth // The Atlas. July 5 and 12, 1829. Works. Vol. 11. P. 293).
- С. 412. *Антимода*: В «Утопии» Томас Мор предлагает делать рабочую одежду из кожи, но поверх нее носить белую накидку для того, чтобы появляться в ней в церкви и в других публичных местах. Мужчин следует отличать от женщин, женатых от неженатых, но во всем остальном каждый должен носить одни и те же вещи и иметь их не более одного комплекта. Рисунков, для того чтобы пояснить свои представления о том, как именно это должно выглядеть, он не оставил; но заметил, что одежда должна радовать глаз. В итоге должно получиться что-то вроде костюмов к «Волшебной флейте». См.: Complete Works of Thomas More / ed. Edward Surtz and S.H. Hexter. Yale University Press, New Haven, 1965. Vol. 4. P. 127.
- С. 417. *Инновации в моде*: Понятно, что сам по себе статус, которым обладают те или иные индивиды, так же как и статус некоторых групп, позволяет им оказывать влияние на происходящие в моде перемены. Мейор пишет, что правила диктует доминирующий в обществе группы людей класс, хотя сами по себе эти группы могут оказаться бедными или молодыми — то есть имеющими относительно небольшой доступ к власти. «...Итак, реформы в области одежды происходят примерно из того же источника, что и реформы в области правописания, — не от прекраснодушных изобретателей эсперанто, а от дорожных знаков с надписями вроде “Через шоссе ехать медленно” (Mayou. P. 268.) Еще он пишет, что в наше время богатые хранят рабочие комбинезоны и куртки бедных так же бережно, как когда-то крестьяне хранили вещи, выброшенные барями.

- С. 420. *Черный цвет в XVI веке*: В общем и целом англичане привыкли воспринимать черный цвет испанского и итальянского костюма как католический — то есть демонический и маккиавелистский. Принятый же в Северной Европе черный цвет, напротив, воспринимался как протестантско-пуританский. Карлу V, как императору Священной Римской империи, судя по всему, удалось совместить и то и другое в своем аскетическом, но моментально захватывающем внимание костюме.
- С. 427. *Романтический черный цвет*: Черный бархат как материал, из которого шились женские вечерние платья, также начал входить в моду в период неоклассицизма, не только в качестве значимой отсылки к театральным практикам, но и как реакция на впавшие в немилость плотно облегающие фигуру платья неброских расцветок. См.: Waugh. *Corsets...* P. 214. *Мужской черный цвет*: В своем Послесловии к дендистскому роману Эдварда Булвер-Литтона «Пелэм» Мер называет следующую фразу самой влиятельной строкой за всю историю романной прозы: «Белый жилет при черном сюртуке и черных брюках, и тонкая цепочка из тусклого золота, видимая только отчасти, никогда не выйдут из моды у тех людей, которые разбираются в такого рода вещах» (Popular Library Edition. New York, 1974. P. 174).
- С. 432. Это замечание Мюссе обронил в «Исповеди сына века» (*La Confession d'un enfant du siècle*. 1880. P. 11). Прочитировано в: Moers. P. 143.
- С. 438. *Хэзлитт о демократической моде*: «Идеалы природного равенства всех людей и манчестерские паровые двигатели, подобно двойной батарее, сравнивали с землей как высокие башни, так и тонкую нюансировку в мире дамского платья; белое муслиновое платье теперь с одинаковым успехом носят и госпожа, и ее горничная, вместо того чтобы, как в былые времена, облачиться, соответственно, в богатые шелка и атлас — и в одежду из грубой полшерстяной ткани...» (*On Fashion // Edinburgh Magazine*. Sept. 1818. Works. Vol. 17. P. 35). *Словечки из «глоссария»*: См.: Merriam. P. 254–255.

ГЛАВА VI

- С. 445. *Нарцисс*: В своем трактате о живописи Альберти пишет следующее: «...Нарцисс, который, если верить поэтам, превратился в цветок, был изобретателем живописи. А поскольку живопись и есть цвет всех и всяческих искусств, то сюжет о Нарциссе приходится здесь как нельзя более кстати. Разве можно определить живопись через что-то иное, кроме как через попытку объять при помощи искусства то, что является нам на поверхности источника?» (*Leon Battista Alberti. On Painting [1435]*. New Haven: Yale University Press, 1956. Revised edition, 1966. P. 64). Несколько ниже Альберти предлагает исправлять картины, глядя на них через зеркало (P. 83).
- С. 451. *Зеркала эпохи Возрождения*: Если оно круглое, то представляет собой микрокосм — маленький круглый образ огромного живого мира вокруг.
- С. 454. *Веласкес*: «Менины», самая знаменитая картина мастера с изображенным на ней зеркалом, еще явственнее свидетельствует о том, что Веласкес питал к креативной функции зеркал особый интерес — точно такой же, какой питали к ним фламандские живописцы XV века. В «Менинах» зеркало одновременно и отсылает к зеркалу на одном из портретов четы Арнольфини кисти ван Эйка, и модифицирует его смысл. Оно отражает свидетелей происходящей сцены, которые одновременно суть испанская королевская чета, модели для той картины, которую пишет художник, — и мы с вами.

- С. 459. *Зеркало между окнами*: Эта разновидность домашнего зеркала появилась в тех странах, в которых помещение отапливалось при помощи печей, а не каминов. Соответственно, и каминная полка, на которой можно было бы расположить отражающее интерьер зеркала, попросту отсутствовала.
- С. 461. *Портрет в зеркале*: набросив на зеркало или на психе кусок ткани, можно было изобразить стильную драпировку и аранжировать полученный автопортрет со всей — традиционной — элегантностью. См. ил. I.48 и VI.11.
- С. 474. *Искусство и описание*: В случае с ренессансными торжественными маскарадными шествиями авторы, описывающие, не вдаваясь в лишние подробности, человека, одетого, к примеру, «Славой» или «Справедливостью», отсылали бы при этом читателя к известным аллегорическим полотнам, на которых обычная стилистика костюма включала бы для каждого персонажа свой атрибутивный предмет: трубу для «Славы» или весы для «Справедливости». Читатель, знакомый с картинами, получил бы представление о соответствующем образе.
- С. 483. См.: Bodelaire. P. 12.
Раздражение: Рескину тоже это не нравилось: «... Таким образом, идея о том, что в жизни и в искусстве одежда должна быть разной, причем в искусстве — идеальной, противоречит хорошему вкусу в одежде; так же как набросок с обнаженной натуры, который, правда, встречаешь не часто, противоречит хорошему вкусу в искусстве» (The Eagle's Nest. Lecture VIII. Works. Vol. 22. P. 234).
- С. 503. *Бальзак*: Кунцле указывает на то, что Бальзак разделяет свойственный Бодлеру взгляд на одетую женщину как на зеркало, которое отражает постоянно происходящие в обществе перемены. Собственно, одежда и есть женщина, выступающая в функции воплощенного выражения господствующих направлений мысли. Кроме того, именно у Бальзака следующее поколение писателей (Золя, к примеру) почерпнуло представление о том, что моду можно рассматривать в качестве своеобразного индикатора господствующей морали.
- С. 510. *Фигуры земные и небесные*: На картине Тициана «Любовь мирская и любовь священная» (см. ил. VI.29) ничем не поддерживаемая драпировка обнаженной фигуры самым непостижимым образом взмывает вверх. Эта деталь, так же как и аналогичные приемы во фламандском изобразительном искусстве XV века, подчеркивает чисто духовную сущность персонажа. И — отодвигает ее на непреодолимое расстояние от обычного состояния раздетости, несмотря на реалистически выписанные плоть и волосы.
- С. 512. *Одежда как преграда*: Сам Шелли делает одежду составной частью весьма уместной в данном случае метафоры: «Из всех поэтов высочайшего достоинства решиться на то, чтобы представить красоту понятого ими во всем великолепии и блеске обнаженной истины, смогли немногие; остается, однако, задаться вопросом — а может быть, некоторая доля лигатуры в лице костюма, привычки и т.д. все-таки необходима для того, чтобы темперировать эту космическую музыку для земного уха» («В защиту поэзии», 1821).
Одежда как посредник: Доменико Бернини пишет, что отец его, Джанлоренцо «... называл Величайшую Святую Человечность Христову “Одеянием грешника”, и был по сей причине вполне уверен в том, что божественное воздаяние его не коснется: поскольку для того, чтобы причинить ему боль, оно сперва должно будет пройти через этот покров, и Господу проще будет простить его, нежели нарушать невинную святость покрова» (цитируется Ирвингом Лэтином в «Смерти Бернини», The Art Bulletin. Vol. LIV. No. 2. 1972. P. 160).
В первой метафоре нагая «красота понятого» облекается в одежду, чтобы стать понятой; во второй божество облекает себя в человеческую сущность, чтобы защитить

других людей, а не для того, чтобы скрыть собственную сущность или явить ее неким иным образом.

- С. 514. *Не надетая одежда*: Торо пишет: «Созерцание костюмов Генриха VIII или королевы Елизаветы развлекает нас ничуть не меньше, чем если бы перед нами были костюмы короля и королевы Каннибальских островов. Любой костюм, снятый с человеческого тела, становится либо жалким, либо гротескным. Сдержатъ смех и освятить собой костюм любого из народов способны только внимательный взгляд человека, облаченного в этот костюм, и подлинная человеческая жизнь, в нем прожитая» («Уолден». I: «Экономия»).

Изобразительные источники

ГЛАВА I. ДРАПИРОВКА

- I.1. «Церера». Рим, музей Ватикана.
- I.2. «Венера». Рим, Капитолийский музей.
- I.3. «Аполлон Бельведерский». Рим, музей Ватикана.
- I.4. «Мелеагр». Рим, музей Ватикана.
- I.5. Антонио Канова. «Персей с головой Медузы». Нью-Йорк, Метрополитен-музей, Фонд Флетчера, 1967.
- I.6. «Бегающая Ниобиды». Рим, музей Ватикана.
- I.7. «Софокл». Рим, музей Ватикана.
- I.8. Краснофигурная ойнохоя, III в. н.э.
- I.9. «Напуганная женщина» и «Вакхант и женщина, которую бичуют». Фрески из Виллы Мистерий, Помпеи.
- I.10. Флемальский мастер. «Алтарь Мероде». Центральная панель. Нью-Йорк, музей Клойстерс.
- I.11. Филиппино Липпи. «Товия и ангел». Вашингтон, Национальная галерея изобразительного искусства.
- I.12. Рогир ван дер Вейден. «Распятое». Вена, Музей истории искусства.
- I.13. Матис Грюневальд. «Малое распятие». Вашингтон, Национальная галерея изобразительного искусства.
- I.14. Альбрехт Дюрер. «Распятое». Вена, музей Альбертина.
- I.15. Художник из окружения Йоса ван Клеве. «Дева Мария со спящим младенцем Иисусом».
- I.16. Ян ван Эйк. «Дева с младенцем, святыми и донаторм». Нью-Йорк, права принадлежат коллекции Фрика.
- I.17. Аньоло Бронзино. «Лодовико Каппони». Нью-Йорк, коллекция Фрика.
- I.18. Предп. Микеле Тозини (ди Ридольфо). «Знатный флорентиец». Сент-Луис, Музей изобразительных искусств.
- I.19. Маркус Гирертс. «Леди Мэри Скадамор». Лондон, Национальная портретная галерея.
- I.20. Франсуа Клуэ. «Портрет Пьера Кюта». Париж, Лувр. Фотография Объединения национальных музеев.
- I.21. Флемальский мастер. «Рождество». Музей Дижона.
- I.22. Ганс Гольбейн Младший. «Венера и Амур» (портрет Магдалены Оффенбург). Базель, Музей изобразительного искусства.
- I.23. Ганс Гольбейн Младший. «Сэр Томас Мор». Нью-Йорк, коллекция Фрика.
- I.24. Аньоло Бронзино. «Портрет», предп. Элеонора Толедская. Турин, галерея Сабауда.
- I.25. Абраам Босс. «Аллегория Зрения». Париж, Лувр, Кабинет рисунков.
- I.26. Томас Коул. «Путь Империи», № 3 («Расцвет»). Предоставлено Нью-Йоркским историческим обществом.

- I.27. Томас Коул. «Греза архитектора». Штат Огайо (США), Толедский музей изобразительного искусства.
- I.28. Аньоло Бронзино. «Портрет Андреа Дориа в образе Нептуна». Милан, Брера.
- I.29. Эль Греко. «Винченцо Анастаджи». Нью-Йорк, коллекция Фрика.
- I.30. Антонис Ван Дейк. «Джеймс, седьмой граф Дерби, его жена и ребенок». Нью-Йорк, коллекция Фрика.
- I.31. Аньоло Бронзино. «Портрет Стефано Колонна». Рим, Национальная галерея (Барберини).
- I.32. Антонис Ван Дейк. «Маркиза Спинола Дориа». Париж, Лувр.
- I.33. Эль Греко. «Крещение Христа». Рим, Национальная галерея (Барберини).
- I.34. Джанлоренцо Бернини. «Константин». Рим, собор Святого Петра.
- I.35. Джанлоренцо Бернини. «Людовик XIV». Музей Версаля.
- I.36. Джанлоренцо Бернини. «Отцы Церкви». Рим, собор Святого Петра.
- I.37. Ф. Дюкенуа. «Могила Фердинанда ван дер Эйнде». Рим, церковь Санта Мария дель Анима.
- I.38. Карло Сарацени. «Мадонна со святой Анной». Рим, Национальная галерея (Барберини).
- I.39. Орацио Джентилески. «Благая весть». Турин, галерея Сабауда.
- I.40. Франс Хальс. «Виллем ванн Хейтхейссен». Мюнхен, Старая Пинакотека.
- I.41. Франс Хальс. «Банкет офицеров стрелковой роты святого Георгия», 1627. Харлем, музей Франса Хальса.
- I.42. Антонис Ван Дейк. «Портрет Леди Каслхейвен». Уилтшир, Уилтон-хаус.
- I.43. Гвидо Рени. «Лот и его дочери покидают Содом». Лондон, Национальная галерея.
- I.44. Симоне Кантарини. «Отдых на пути в Египет». Милан, Брера.
- I.45. Орацио Джентилески. «Даная». Кливлендский музей изящных искусств
- I.46. Диего Веласкес. «Венера Рокеби». Лондон, Национальная галерея.
- I.47. Рембрандт ван Рейн. «Флора». Нью-Йорк, Метрополитен-музей, дар Арчера М. Хантингтона.
- I.48. Питер Лели. «Портрет дамы». Кембридж, Массачусетс, музей Фицуильяма.
- I.49. Годфри Неллер. «Леди Диана де Вер, графиня Сент-Олбанс». Лондон, Хэмптон Корт Палас.
- I.50. Франсуа Буше. «Туалет Венеры». Стокгольм, Национальный музей.
- I.51. Франсуа Буше. «Мадам Буше». Нью-Йорк, коллекция Фрика.
- I.52. Ж.-Б.С. Шарден. «Утренний туалет». Стокгольм, Национальный музей.
- I.53. Круг Жака-Луи Давида. «Портрет молодой женщины в белом». Вашингтон, Национальная галерея изобразительного искусства.
- I.54. Горацио Гриноу. «Джордж Вашингтон». Вашингтон, Смитсоновский институт.
- I.55. Жак-Луи Давид. «Смерть Марата». Брюссель, Музей изящных искусств.
- I.56. Жак-Луи Давид. «Брут». Париж, Лувр.
- I.57. Адольф Менцель. «Комната, выходящая на балкон». Берлин, Национальная галерея.
- I.58. Юлиус Шнорр фон Карольсфельд. «Бегство в Египет».
- I.59. Эдвард Берн-Джонс. «Любовь и пилигрим». Лондон, галерея Тейт.
- I.60. Гюстав Курбе. «Прекрасная ирландка» («Портрет Джо»). Нью-Йорк, Метрополитен-музей.
- I.61. Сандро Боттичелли. «Рождение Венеры». Флоренция, галерея Уффици.
- I.62. Альберт Мур. «Грезящие», 1882.

ГЛАВА II. НАГОТА

- II.1. Ян Госсарт. «Нептун и Амфитрита». Берлин, Картинная галерея.

- П.2. Хайрем Пауэрс. «Греческая рабыня». Вашингтон, Галерея изобразительных искусств Коркорана, дар Уильяма Уилсона Коркорана.
- П.3. Франсиско Гойя. «Маха обнаженная». Мадрид, музей Прадо.
- П.4. Рембрандт. «Вирсавия». Париж, Лувр.
- П.5. Хуго ван дер Гус. «Адам и Ева». Вена, Музей истории искусства.
- П.6. Лукас Кранах. «Нимфа у источника». Нью-Йорк, Метрополитен-музей, собрание Роберта Лемана.
- П.7. Альбрехт Дюрер. «Сребролюбие». Вена, Музей истории искусства.
- П.8. Тинторетто. «Сусанна». Вашингтон, Национальная галерея изобразительного искусства.
- П.9. Аньоло Бронзино. «Венера, Купидон, Безумие и Время». Лондон, Национальная галерея.
- П.10. Моретто да Брешиа (Иль Моретто). «Портрет дамы в белом». Вашингтон, Национальная галерея изобразительного искусства.
- П.11. Аньоло Бронзино. «Элеонора Толедская». Лондон, собрание Уоллеса.
- П.12. Лоренцо Лотто. «Лукреция». Лондон, Национальная галерея.
- П.13. «Венецианская куртизанка», в «*Diversarum nationum habitus*» Бертелли.
- П.14. Бернардино Луини. «Венера». Вашингтон, Национальная галерея изобразительного искусства.
- П.15. Тициан. «Даная». Мадрид, музей Прадо.
- П.16. Эрколе Роберти. «Джиневра Бендивольо». Вашингтон, Национальная галерея изобразительного искусства.
- П.17. Рогир ван дер Вейден. «Портрет дамы». Вашингтон, Национальная галерея изобразительного искусства.
- П.18. Тициан. «Пьетро Аретино». Нью-Йорк, права принадлежат коллекции Фрика.
- П.19. Гольбейн Младший. «Генрих VIII». Рим, Национальная галерея (Боргезе).
- П.20. Антонис Ван Дейк. «Королева Генриетта Мария с карликом». Вашингтон, Национальная галерея изобразительного искусства.
- П.21. Питер Пауль Рубенс. «Три грации». Мадрид, музей Прадо.
- П.22. Питер Пауль Рубенс. «Портрет дамы в соломенной шляпке». Лондон, Национальная галерея.
- П.23. Геррит ван Хонтхорст. «Пастораль». Музей изобразительных искусств Сиэтла.
- П.24. Ян ван Эйк. «Джованни Арнольфини и его жена». Лондон, Национальная галерея.
- П.25. Поль де Лимбург. «Рай земной», из «*Les très riches du Duc de Berry*». Шантйи, музей Конде.
- П.26. Ян Охтервельт. «Музыкальная вечеринка». Лондон, Национальная галерея.
- П.27. Николас Пуссен. «Марс и Венера» (фрагмент). Штат Огайо (США), Толедский музей изобразительного искусства.
- П.28. Томас Гейнсборо. «Сара, Леди Иннес». Нью-Йорк, коллекция Фрика.
- П.29. Луи Леопольд Буальи. «Урок оптики».
- П.30. Жан Оноре Фрагонар. «Греза». Нью-Йорк, коллекция Фрика.
- П.31. Франсуа Буше. «Венера, утешающая Амура». Вашингтон, Национальная галерея изобразительного искусства.
- П.32. Жан Оноре Фрагонар. «Качели» (фрагмент).
- П.34. Уильям Блейк. «Архангел Михаил связывающий Сатану». Кембридж, Массачусетс, Музей изобразительных искусств Фогга, Гарвардский университет.
- П.34. Джошуа Рейнольдс. «Смерть Дидоны». Лондон, Букингемский дворец.
- П.35. Генри Фюзели. «Ночной кошмар». Франкфурт, музей Гете.
- П.36. Томас Бэнкс. «Смерть Германика». Хокэм-холл.

- II.37. Ж.О.Д. Энгр. *«Мадам Везей с дочерью»*. Кембридж, Массачусетс, Музей изобразительных искусств Фогга, Гарвардский университет.
- II.38. П.П. Приудон. *«Венера и Адонис»*.
- II.39. Джон Сингльтон Копли. *«Портрет Элканаха Уотсона»*. Нью-Джерси, Музей изобразительных искусств, Гарвардский университет.
- II.40. Джеймс Барри. *«Смерть Вулфа»*.
- II.41. Джозеф Райт из Дерби. *«Сэр Брук Бутби»*. Лондон, галерея Тейт.
- II.42. Рафаэль Менгс. *«Парнас»* (фрагмент). Рим, Вилла Альбани.
- II.43. Модные иллюстрации, 1800-е.
- II.44. Уильям Блейк. *«Счастливы день»*. Вашингтон, Национальная галерея изобразительного искусства.
- II.45. Томас Лоуренс. *«Графиня Блессингтон»*. Лондон, собрание Уоллеса.
- II.46. Уильям Этти. *«Нимфа и дети»*. Нью-Йорк, Метрополитен-музей.
- II.47. Гюстав Курбе. *«Источник»*. Париж, Лувр.
- II.48. Эдгар Дега. *«После купания»*. Париж, собрание Дюран-Рюэля.
- II.49. Аристид Майоль. *«Иль-де-Франс»*. Кембридж, Массачусетс, Гарвардский университет.
- II.50. Дж.Л. Стюарт. *«Лесные нимфы»*. Детройтский институт искусств.
- II.51. Жан Леон Жером. *«Пигмалион и Галатя»*. Нью-Йорк, Метрополитен-музей.
- II.52. Корреджо. *«Юпитер и Антиона»*. Париж, Лувр.
- II.53. Эдгар Дега. *«Клиент»*, иллюстрация к *«Заведению Телье»* Мопассана.
- II.54. Эдвард Хоппер. *«Вечерний ветер»*. Нью-Йорк, Музей американского искусства Уитни.
- II.55. Томас Икинс. *«Уильям Раиш и его модель»*. Гонолулу, Академия искусств.
- II.56. Ж.О.Д. Энгр. Эскиз к *«Турецкой бане»*. Музей Монтобана.
- II.57. Амедео Модильяни. *«Лежащая обнаженная»*. Нью-Йорк, Музей современного искусства.
- II.58. Альбрехт Дюрер. *«Адам и Ева»*. Лондон, Британский музей.
- II.59. Ханс Бальдунг Грин. *«Смерть и девушка»*. Базель, Музей изобразительного искусства.
- II.60. П.П. Приудон. *«Эскиз обнаженной женщины»*. Кливлендский музей изящных искусств.
- II.61. Пизанелло. *«Lixigia»*. Вена, музей Альбертина.
- II.62. Эдвард Берн-Джонс. *«Древо забвения»*. Порт Санлайт, Чешир.
- II.63. Реклама корсета.
- II.64. Томас Икинс. *«Уильям Раиш высекает аллегорическую фигуру реки Скуйлкилл»*. Филадельфия, Музей изобразительного искусства.

ГЛАВА III. ОБНАЖЕННОСТЬ

- III.1. Ханс Эворт. *«Королева Елизавета и три богини»*. Лондон, Букингемский дворец.
- III.2. Рембрандт. *«Диана»*. Амстердам, Государственный музей.
- III.3. Рембрандт. *«Обнаженная женщина, сидящая на кочке»*. Амстердам, Государственный музей.
- III.4. Тинторетто. *«Сусанна и старцы»*. Вена, Картинная галерея.
- III.5. Пьер Огюст Ренуар. *«Купальщица с грифоном»*. Сан-Паулу, Музей изобразительных искусств.
- III.6. Джорджоне. *«Спящая Венера»*. Дрезден, Государственное собрание произведений искусства.
- III.7. Тициан. *«Венера с лотнистом»*. Нью-Йорк, Метрополитен-музей.
- III.8. Урс Граф. *«Солдат и илюха»*. Дрезден, галерея Лахмана.

- III.9. Эдуард Мане. «Олимпия». Париж, музей Орсе.
- III.10. Гюстав Курбе. «Сон». Париж, музей Пти-Пале.
- III.11. Тициан. «Венера Урбино». Флоренция, галерея Уффици.
- III.12. Питер Пауль Рубенс. «Венера и Адонис». Нью-Йорк, Метрополитен-музей.
- III.13. Франсуа Буше. «Омовение Дианы». Париж, Лувр.
- III.14. Иоганн Баптист Райтер. «Спящая женщина». Вена, Австрийская галерея.
- III.15. Рембрандт. «Даная». Санкт-Петербург, Эрмитаж.
- III.16. Гюстав Курбе. «Мастерская художника». Париж, Лувр.
- III.17. Эдвард Хоппер. «Обнаженная в солнечном свете».
- III.18. Эдуард Мане. «Завтрак на траве». Париж, музей Орсе.
- III.19. Сандро Боттичелли. «Пьета». Мюнхен, Старая пинакотека.
- III.20. Сандро Боттичелли. «Венера и Марс». Лондон, Национальная галерея.
- III.21. Предп. Джорджоне. «Сельский концерт». Париж, Лувр.
- III.22. Паоло Веронезе. «Марс и Венера, связанные Амуром». Нью-Йорк, Метрополитен-музей.
- III.23. Ханс Мемлинг. «Мученичество святого Себастьяна». Брюссель, Музей изящных искусств.
- III.24. Жорж де Ла Тур. «Оплакивание святого Себастьяна святой Ириной». Берлин, галерея Далем.
- III.25. Дирк Баутс. «Мученичество святого Ипполита». Брюгге, собор Сен-Совер.
- III.26. Рембрандт. «Адам и Ева». Амстердам, Государственный музей.
- III.27. Андреа ди Бартоло. «Мадонна с младенцем». Вашингтон, Национальная галерея изобразительного искусства.
- III.28. Жан Фуке. «Мадонна с младенцем». Антверпен, Музей изящных искусств.
- III.29. Пеоний. «Ника». Музей Олимпии.
- III.30. Пьеро делла Франческа. «Крещение Иисуса» (фрагмент). Лондон, Национальная галерея.
- III.31. Джорджоне. «Лаура». Вена, Музей истории изобразительного искусства.
- III.32. Бартоломео Венето. «Портрет дамы». Франкфурт, Государственный институт изобразительного искусства.
- III.33. Джованни Беллини. «Пир богов». Вашингтон, Национальная галерея изобразительного искусства.
- III.34. Россо Фьорентино. «Моисей и дочери Иофора». Флоренция, галерея Уффици.
- III.35. Пальма Веккьо. «Флора». Лондон, Национальная галерея.
- III.36. Тициан. «Вакх и Ариадна». Лондон, Национальная галерея.
- III.37. Паоло Веронезе. «Похищение Европы» (фрагмент). Венеция, Дворец дождей.
- III.38. Дж.К. Прокаччини. «Кающаяся Магдалина». Милан, Брера.
- III.39. Помпео Батони. «Кающаяся Магдалина». Дрезден, Картинная галерея.
- III.40. Сезар ван Эвердинген. «Куртизанка за туалетом».
- III.41. Бартоломео Манфредди. «Наказание Купидона». Чикаго, Институт искусств.
- III.42. Бартоломеус ван дер Хелст. «Музыкантша». Нью-Йорк, Метрополитен-музей.
- III.43. Ферреоль де Бонмезон. «Девушка, застигнутая грозой». Нью-Йорк, Бруклинский музей.
- III.44. Эжен Делакруа. «Свобода, ведущая народ». Париж, Лувр.
- III.45. Джулио Романо. «Юпитер и Олимпия». Мантуя, Палаццо дель Те.
- III.46. Пьеро ди Козимо. «Симонетта Веспуччи». Шантйи, музей Конде.
- III.47. Пьер Нарцисс Герен. «Клитемнестра». Париж, Лувр. Фотография Объединения национальных музеев.
- III.48. Школа Фонтенбло. «Дама за туалетом». Базель, Музей изобразительного искусства.
- III.49. Пальма Веккьо. «Портрет поэта». Лондон, Национальная галерея.

- III.50. Альбрехт Дюрер. «Автопортрет». Мадрид, музей Прадо.
- III.51. Караваджо. «Вакх». Флоренция, галерея Уффици.
- III.52. Николас Хильярд. «Портрет поэта» (предп. Генри, девятый герцог Нортумберлендский). Кембридж, Массачусетс, музей Фицуильяма.
- III.54. Жан-Батист Грез. «Девушка с птицами». Вашингтон, Национальная галерея изобразительного искусства.
- III.55. Эдуард Мане. «Блондинка с обнаженной грудью». Париж, музей Орсе.
- III.56. Анри Тулуз-Лотрек. «Легкая победа». Тулуза, Музей августинцев.
- III.57. Андреа Мантенья. «Парнас» (фрагмент). Париж, Лувр.
- III.58. Джорджоне. «Юдифь». Санкт-Петербург, Эрмитаж.
- III.59. Ян Стен. «Распутница». Сент-Омер, музей Отей Сандлен.
- III.60. Ян Стен. «Женищина за туалетом». Амстердам, Государственный музей.
- III.61. Жан Антуан Ватто. Рисунок. Париж, частное собрание.
- III.62. Уильям Хогарт. «Оргия» из «Пути повесы». Лондон, музей сэра Джона Соэйна.
- III.63. Николая Лавриенс. «Прерванный туалет». Лондон, собрание Уоллеса.
- III.64. Антуан Вестье. «Портрет Розали Дюте». Париж, частное собрание.
- III.65. Томас Гейнсборо. «Музидора». Лондон, галерея Тейт.
- III.66. Ж.О.Д. Энгр. «Портрет М. де Ножана». Кембридж, Массачусетс, Гарвардский университет.
- III.67. Орас Верне. «Мазена, преследуемый волками» (фрагмент). Авиньон, музей Кальве.
- III.68. Ж.-Л. Давид. «Сабинянки, останавливающие битву» (фрагмент). Париж, Лувр.
- III.69. «Венера Каллипига». Неаполь, Национальный музей.
- III.70. Жан Антуан Ватто. «Суд Париса». Париж, Лувр.
- III.71. Тициан. «Нимфа и пастух». Вена, Музей истории изобразительного искусства.
- III.72. Франсуа Буше. «Одалиска». Реймс, Музей изящных искусств.
- III.73. Якоб Йорданс. «Гиг и Кандавл». Стокгольм, Национальный музей.
- III.74. Андреа Мантенья. «Мученичество святого Христофора» (фрагмент). Париж, музей Жакмара Андре.

ГЛАВА IV. СЦЕНИЧЕСКИЙ КОСТЮМ

- IV.1. Иниго Джонс. Королева Генриетта Мария в роли Хлориды, в «Хлориде» Джонсона, 1631. Чатсуорт, собрание герцога Девонширского.
- IV.2. Фердинандо Галли-Бибьена. Сцена из «Талестри, Королева амазонок».
- IV.3. Норма Ширер в «Марии-Антуанетте». Нью-Йорк, Музей современного искусства, Архив кинематографических рекламных кадров.
- IV.5. Жан Берен. Слева: костюм Геркулеса из оперы «Атис», справа: костюм Гермियोны из оперы «Кадм».
- IV.5. Иниго Джонс. Эскиз костюма Карла I в пьесе-маске «*Salmacida spolia*».
- IV.6. Антонис Ван Дейк. «Сэр Джон Саклинг». Нью-Йорк, коллекция Фрика.
- IV.7. Бернардо Буонталенти. Эскизы костюмов для *Intermezzi*.
- IV.8. Интерьер Байрейтского оперного театра в XVIII веке.
- IV.9. Пьетро Доменико Оливьеро. Королевский театр. Турин, Городской музей.
- IV.10. Джеймс Кин в роли Кориолана. Лондон, музей Виктории и Альберта.
- IV.11. Тальма в роли Прокула в «Бруте».
- IV.12. Мадемуазель Рокур в роли Урфаны.
- IV.13. Мэри Энн Йейтс в роли Электры. Лондон, музей Виктории и Альберта.

- IV.14. Театр. Франция. Нью-Йоркская публичная библиотека.
- IV.15. Луи-Рене Боке. Эскизы костюмов.
- IV.16. Дэвид Гаррик в роли Макбета. Лондон, музей Виктории и Альберта, собрание Энтховена.
- IV.17. Генри Фюзели. «Макбет и Голова в Шлеме». Нью-Йорк, публикуется с любезного разрешения Сотби-Парк Бернет.
- IV.18. Генри Фюзели. «Три ведьмы». Цюрих, Дом искусств.
- IV.19. Дэниел Маклиз. «Твоя».
- IV.20. Джон Сингер Сарджент. «Эллен Терри в роли леди Макбет». Лондон, галерея Тейт.
- IV.21. Эдмунд Блэр Лейтон. «Леди Годива» (фрагмент).
- IV.22. Лоренс Алма-Тадема. «Тицетное ухаживание». Нью-Йорк, собрание Аллена Фанта.
- IV.23. Бетт Дэвис в роли королевы Елизаветы I, 1959. Костюм Отри-Келли для «Частной жизни Елизаветы и Эссекса». Нью-Йорк, Музей современного искусства, Архив кинематографических рекламных кадров.
- IV.24. Бетт Дэвис в роли королевы Елизаветы I, 1955. Костюм Мэри Уиллз для «Королевы-девственницы». Нью-Йорк, Музей современного искусства, Архив кинематографических рекламных кадров.
- IV.25. Гленда Джексон в роли королевы Елизаветы I, 1971.
- IV.26. Подражание Николасу Хильярду. «Елизавета I». Лондон, Национальная портретная галерея.
- IV.27. Франческо Фонтебассо. «Семья Дария перед Александром» (фрагмент). Далласский музей изящных искусств.
- IV.28. Джакомо Серпотта. «Смелость». Палермо, Ораторио дель Розарио.
- IV.29. Эдвард Пойнтер. «Прибытие царицы Савской к царю Соломону». Сидней, Картинная галерея Нового Южного Уэльса.
- IV.30. Теда Бара в роли Джульетты. Нью-Йорк, архив Беттманна.
- IV.31. Беверли Бейн в роли Джульетты. Нью-Йорк, Музей современного искусства, Архив кинематографических рекламных кадров.
- IV.32. Норма Ширер в роли Джульетты. Нью-Йорк, Музей современного искусства, Архив кинематографических рекламных кадров.
- IV.33. Исторически точные костюмы в «Леопарде» Лукино Висконти.
- IV.34. Фотографии из семейных архивов, США.
- IV.35. Исторически выверенная сцена в «Леопарде» Лукино Висконти.
- IV.36. Опубликованная на страницах *Frank Leslie's Illustrated Newspaper* в декабре 1865 г. «причесанная» версия весьма драматичного приема у генерала Гранта.
- IV.37. Руководство по бальному этикету и танцам Бидла (N.Y., 1868).
- IV.38. Лоренцо Лотто. «Мессер Марсилио и его невеста». Мадрид, музей Прадо.
- IV.39. Жених и невеста из «Укрощения строптивой» Дзефирелли.

ГЛАВА V. ОДЕЖДА

- V.1. Альберт Эххут. «Бразильская индианка». Копенгаген, Датский национальный музей.
- V.2. Питер Пауль Рубенс. «Венера и Адонис» (фрагмент). Нью-Йорк, Метрополитен-музей, дар Гарри Пейна Бингема.
- V.3. Томас Роулендсон. «Воксхолл-Гарденз».
- V.4. Свадьба в церкви на Пятой авеню в Нью-Йорке. Рисунок Дж.Н. Хайда, опубликованный в *Frank Leslie's Illustrated Newspaper*.

- V.5. Андре Буи. «Чистильщица посуды». Париж, Музей декоративно-прикладного искусства.
- V.6. Томас Гейнсборо. «Мальчик в голубом». Пасадена, Библиотека и Музей изобразительных искусств Генри Э. Хантингтона.
- V.7. Артур Девис. «Портрет Джеймса Бриджеса, 3-го герцога Чандоса».
- V.8. Жан Антуан Ватто. «Меццетино». Нью-Йорк, Метрополитен-музей.
- V.9. Уильям Блейк. «Девы мудрые и девы неразумные». Нью-Йорк, Метрополитен-музей.
- V.10. Модная иллюстрация, июль 1801.
- V.11. Уильям Блейк. «Иосиф и жена Потифара». Нью-Хейвен, Коннектикут, Йельский центр британского искусства.
- V.12. Модная иллюстрация из издания Рудольфа Аккермана, январь 1809.
- V.13. Томас Фэд. «Возвращение солдата». Кеттеринг, Нортхэмптоншир, собрание сэра Дэвида Скотта.
- V.14. Чарльз Дана Гибсон. Рисунок.
- V.15. Жак-Анри Лартиг. «Соревнования четверок в Отейе», фотография. Париж.
- V.16. Модная иллюстрация.
- V.17. Джованни Болдини. «Мадам Шарль Макс». Париж, Музей современного искусства.
- V.18. Джейн Реньи. Модная иллюстрация из *Très parisien* (Париж), № 9 (1931).
- V.19. Эдвард Стайхен. Модная фотография, *Vogue*.
- V.20. Жан Бери. «Парижанка, площадь Согласия». Париж, музей Карнавала.
- V.21. Гравюра с фотографии Чарльза Фредерика Ворта. Лондон, Библиотека архива Халтона.
- V.22. Фотография Рихарда Вагнера. Нью-Йорк, архив Беттманна.
- V.23. Рембрандт. «Автопортрет». Лондон, Национальная галерея.
- V.24. Лукас Кранах. «Девушка в черном». Париж, Лувр. Фотография Объединения национальных музеев.
- V.25. Страница с посвящением, «Хроники Эно», с изображением Филиппа Доброго. Брюссель, Королевская библиотека Бельгии.
- V.26. «Польские послы», ок. 1575 (фрагмент). Флоренция, галерея Уффици.
- V.27. Франс Хальс. «Исаак Масса и его жена». Амстердам, Государственный музей.
- V.28. Тициан. «Карл V». Мюнхен, Старая пинакотека.
- V.29. Эль Греко. «Мужской портрет». Мадрид, музей Прадо.
- V.30. Франсиско Гойя. «Донья Нарсиса Бараньяна де Гойкоэчеа». Нью-Йорк, собрание Х.О. Хавемейера.
- V.31. Эжен Делакруа. «Автопортрет в костюме Гамлета (или Рейвенсвуда)». Париж, Лувр.
- V.32. Теодор Жерико. «Художник в своей студии». Париж, Лувр.
- V.33. Том Грэм. «Причал». Лондон, музей Виктории и Альберта.
- V.34. П.А. Федотов. «Вдовушка». Москва, Государственная Третьяковская галерея.
- V.35. Ричард Редгрейв. «Гувернантка». Лондон, музей Виктории и Альберта.
- V.36. Джон Сингер Сарджент. «Портрет мадам X». Нью-Йорк, Метрополитен-музей.
- V.37. Ж.О.Д. Энгр. «Мадам Муатессье». Вашингтон, Национальная галерея изобразительного искусства.
- V.38. Шарль Огюст Эмиль (Каролос) Дюран. «Дама с перчаткой». Париж, Лувр.
- V.52. Питер Пауль Рубенс. «Мария де Медичи». Мадрид, музей Прадо.
- V.40. Одри Хепберн в «Забавной мордашке», 1957, фотография.

ГЛАВА VI. ЗЕРКАЛА

- VI.1. Джованни Беллини. «Обнаженная перед зеркалом». Вена, Музей истории искусства.
- VI.2. Лоос (Лукас) Фуртенагель. «Ханс Бургкмайр и его жена». Вена, Музей истории искусства.
- VI.3. Симон Вуэ. «Туалет Венеры». Питтсбург, Музей изобразительного искусства, Институт Карнеги.
- VI.4. Ян Вермеер. «Урок музыки». Лондон, Букингемский дворец.
- VI.5. Габриель Метсю. «Письмо». Блессингтон, Ирландия, собрание сэра Альфреда Бейта.
- VI.6. Жорж де Ла Тур. «Кающаяся Магдалина».
- VI.7. Г. Терборх. «Женищина перед зеркалом». Амстердам, Государственный музей.
- VI.8. Ян Экельс. «Поэт, очинивающий перо». Амстердам, Государственный музей.
- VI.9. Эдгар Дега. «Абсент». Париж, музей Орсе.
- VI.10. Ж.О.Д. Энгр. «Графиня де Оссонвиль». Нью-Йорк, коллекция Фрика.
- VI.11. Фердинанд Лютгендорф-Ляйнбург. «Женищина перед зеркалом». Вюрцбург, Государственная галерея.
- VI.12. Поль Гаварни. «Господи, защити невинную христианку», гравюра.
- VI.13. Гюстав Домье. «Актер», литография.
- VI.14. Огастес Леопольд Этг. «Прошлое и настоящее № 1». Лондон, галерея Тейт.
- VI.15. Эдгар Дега. «Интерьер» («Le Viol»). Филадельфия, частное собрание.
- VI.16. Уильям Холман Хант. «Пробуждение совести». Лондон, галерея Тейт.
- VI.17. Уильям Холман Хант. «Леди из Шалотта».
- VI.18. Форд Мэддокс Браун. «Примите вашего сына, сэры!». Лондон, галерея Тейт.
- VI.19. Рене Магритт. «Запрещенная репродукция». Роттердам, музей Бойманса — Ван Бейнингена.
- VI.20. Пабло Пикассо. «Девушка перед зеркалом». Нью-Йорк, Музей современного искусства.
- VI.21. Каспар Давид Фридрих. «Женищина в лучах утреннего солнца». Эссен, музей Фолькванга.
- VI.22. Сцена из «Гордости и предубеждения», 1940. Нью-Йорк, Музей современного искусства, Архив кинематографических рекламных кадров.
- VI.23. Джон Сингер Сарджент. «Венецианский интерьер». Лондон, Королевская академия художеств.
- VI.24. Джон Эверетт Милле. «Мариана».
- VI.25. Джозеф Хаймор. «Памела выходит замуж». Иллюстрация. Лондон, галерея Тейт
- VI.26. Обложка к роману «Шелковый поцелуй» Барбары Картленд.
- VI.27. Уильям Малреди. «Младший брат». Лондон, галерея Тейт.
- VI.28. Джон Дж. Браун. «Лентяй». Нью-Джерси, Музей изобразительных искусств Принстонского университета.
- VI.29. Тициан. «Любовь мирская и любовь священная». Рим, Национальная галерея (Боргезе).

Литература

- Adams, Robert M. *The Roman Stamp: Frame and Façade in Some Forms of Neo-Classicism*. Berkeley, 1974.
- Auerbach, Erich. *Mimesis* / Tr. Willard R. Trask. Princeton, 1968.
- Baldry, A.L. *Treatment of Drapery in Painting* // *The Art Journal*. London, 1909. P. 291.
- Treatment of Drapery in Sculpture* // *The Art Journal*. London, 1909. P. 265.
- Ball, Robert Hamilton. *Shakespeare on Silent Film*. New York, 1968.
- Barthes, Roland. *Système de la Mode*. Paris, 1967.
- The Diseases of Costume* // *Partisan Review*. Winter 1967. P. 89.
- Baudelaire, Charles. *The Painter of Modern Life and Other Essays* / Tr. Jonathan Mayne. London, 1964.
- Baxandall, Michael. *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy*. Oxford; New York, 1972.
- Bell, Quentin. *On Human Finery* / Rev., ed. New York, 1976.
- Benjamin, Walter. *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* // *Illuminations*. New York, 1968.
- Bieber, Margarete. *Griechische Kleidung*. Berlin; Leipzig, 1928.
- The History of the Greek and Roman Theater*. Princeton, 1939; 1961.
- The Sculpture of the Hellenistic Age* / Rev., ed. New York, 1961.
- Birbari, Elizabeth. *Dress in Italian Painting 1460–1500*. London, 1975.
- Blunt, Sir Anthony. *Artistic Theory in Italy 1450–1600*. New York, 1962.
- Boehn, Max von. *Das Bühnen Kostüm*. Berlin, 1921.
- Bolles, Marion P. *Empire Costume: An Expression of the Classical Revival* // *Metropolitan Museum of Art Bulletin*. Vol. 2. Feb. 1974.
- Bradley, H. Dennis. *The Eternal Masquerade*. New York, 1923.
- Brendel, Otto J. *Erotic Art in the Greco-Roman World* // *Studies in Erotic Art*. New York, 1970.
- Bulwer-Lytton, Edward. *Pelham (1828)*. New York, 1974.
- Burckhardt, Jacob. *The Civilization of the Renaissance in Italy (1860)*. Oxford; London, 1945.
- Carlyle, Thomas. *Sartor Resartus (1835)*. New York, 1887.
- Carpenter, Rhys. *Greek Sculpture*. Chicago, 1960.
- Who Carved the Hermes of Praxiteles?* // *American Journal of Archaeology*. Vol. XXXV (1931). Pp. 249–261.
- Cheney, Sheldon. *Stage Decoration*. New York, 1928.
- Clark, Kenneth. *The Nude: A Study in Ideal Form*. New York, 1956.
- Cobban, Alfred, ed. *The Eighteenth Century: Europe in the Age of Enlightenment*. New York, 1969.
- Coke, Van Deren. *The Painter and the Photograph*. Albuquerque, 1964.
- Collingwood, R.G. *The Principles of Art*. Oxford; New York, 1938.
- Cunnington, C. Willett. *Handbook of English Costume in the Nineteenth Century*. London, 1959.

- Cunnington, C. Willett and Phillis. *The History of Underclothes*. London, 1951.
- Cunnington, Phillis, and Catherine Lucas. *Costume for Births, Marriages and Deaths*. London, 1972.
- Davenport, Millia. *The Book of Costume*. New York, 1948.
- Diderot, Denis. *Discours de la Poésie Dramatique* (1758). Librairie Larousse.
- Dubois, M.J. *Curtains and Draperies, a Survey of the Classic Periods*. London, 1967.
- Duer, Janet. *Clothes and the Painter // Art and Life*. Vol. II. 1919. P. 159.
- Esquire's *Encyclopedia of 20th-Century Men's Fashions*. New York, 1973.
- Ewing, Elizabeth. *Underwear: A History*. New York, 1972.
- Fairservis, Walter A., Jr. *Costumes of the East*. Exhibition catalogue. New York, 1971.
- Fischer, Carlos. *Les Costumes de l'Opéra*. Paris, 1931.
- Flügel, J.C. *The Psychology of Clothes*. London, 1930.
- Garrett, Helen T. *Clothes and Character: The Function of Dress in Balzac*. Philadelphia, 1941.
- Gerdts, William H. *The Great American Nude*. New York, 1974.
- Gernsheim, Alison. *Fashion and Reality 1840–1914*. London, 1963.
- Gregor, Joseph (text). *Denkmäler des Theaters: Part I*, L.O. Burnacini. Vienna, 1924.
- Gullberg, Elsa, and Paul Aström. *Studies in Mediterranean Archeology*, Vol. XXI. *The Thread of Ariadne: A Study of Ancient Greek Dress*. Göteborg, 1970.
- Hartlaub, G.E. *Zauber des Spiegels*. Munich, 1951.
- Hanulotte, Edgar, S.J. *La Symbolique du Vêtement Selon la Bible*. Aubier, 1965.
- Hazlitt, William, *Complete Works of Hazlitt*, ed. P.P. Howe. London, 1933; New York, 1967.
- Heard, Gerald. *Narcissus: An Anatomy of Clothes*. London, 1927.
- Hegel, G.W.F. *The Philosophy of Fine Art*. Vol. III. Tr. F.P.B. Osmaston. London, 1920. Pp. 116 ff., pp. 160–161.
- Hewison, Robert. *John Ruskin: The Argument of the Eye*. Princeton, 1976.
- Hiler, Hilaire. *From Nudity to Raiment*. London, 1929.
- Hogarth, William. *The Analysis of Beauty, 1753*. Facsimile ed. New York, 1971.
- Holland, Vyvyan. *Hand Colored Fashion Plates 1770–1899*. London, 1955.
- Huxley, Aldous. *Beauty in 1920 // On the Margin: Notes and Essays*. London, 1923. Pp. 115–121.
- Irwin, David. *English Neoclassical Art*. London, 1966.
- Janson, H.W. *The Image of Man in Renaissance Art: From Donatello to Michelangelo (1966) // Sixteen Studies*. New York, 1973.
- Observations on Nudity in Neo-classical Art (1967) // Sixteen Studies*. New York, 1973.
- Jullien, Adolphe. *History du Costume au Théâtre*. Paris, 1880.
- Kant, Immanuel. *Critique of Judgement / Tr. J.C. Meredith*. Oxford; New York, 1952. Pp. 166 ff.
- Kaufmann, Edgar, Jr. *Fashion and the Constant Elements of Form // Arts and Architecture*. July 1954.
- Kelly, F.M. *The Iconography of Costume // Burlington Magazine*. June 1934.
- Stage Costume and Historical Accuracy // Apollo*. Vol. 2. 1925. Pp. 86–91.
- Kern, Stephen. *Anatomy and Destiny*. Indianapolis; New York, 1975.
- Kernodle, George R. *From Art to Theatre: Form and Convention in the Renaissance*. Chicago, 1947.
- Komisarjevsky, T. *The Costume of the Theatre*. London, 1931.
- König, René. *A la Mode: On the Social Psychology of Fashion / Tr. F. Bradley*. New York, 1973.

- Kroeber, A.L. *Style and Civilization*. Ithaca, N.Y., 1957.
- Kunzle, David. *Fashion and Fetishism*. Unpublished manuscript.
- Landres, Yvonne des. *Le Costume, Image de l'Homme*. Paris, 1976.
- Latour, Anny. *Kings of Fashion* / Tr. Mervyn Savill. London, 1958.
- Laver, James. *Costume in the Theatre*. New York, 1964.
 Drama, Its Costume and Décor. London, 1951.
 Modesty in Dress. London, 1969.
- Lessing, G.E. *Lauköö (1766)* / Tr. Edvard Allen McCormick. New York, 1962.
- Lewis, Ethel. *The Romance of Textiles*. New York, 1937.
- Licht, Hans. *Sexual Life in Ancient Greece*. London, 1932.
- Linthicum, M. Channing. *Costume in the Drama of Shakespeare and His Contemporaries*. Oxford, 1936;
 New York, 1972.
- Lucie-Smith, Edward. *Eroticism in Western Art*. London, 1972.
- Maret, François. *Les Peintres de Nus*. Paris, 1946.
- Mayor, A. Hyatt. *Change and Permanence in Men's Clothes* // *Metropolitan Museum of Art Bulletin*. May 1950.
 Pp. 263–268.
- Mellencamp, Emma H. *A Note on the Costume of Titian's Flora* // *Art Bulletin*. Vol. LI. No. 2. June 1969. P. 174.
- Melville, Robert. *Erotic Art of the West*. New York, 1973.
- Merriam, Eve. *Figleaf*. New York, 1960.
- Migel, Parmenia. *The Ballerinas*. New York, 1972.
- Moers, Ellen. *The Dandy*. New York, 1960.
- Moore, Doris Langley. *Fashion Through Fashion Plates 1771–1870*. London, 1971.
 The Woman in Fashion. London, 1949.
- Morris, William, *Collected Works of, Vol. XXII, The Lesser Arts of Life (1882)*. New York, 1966.
- Müller, Valentin. *Some Notes on the Drapery of the Hermes* // *American Journal of Archaeology*. Vol. XXXV.
 1931. Pp. 291–295.
- Nagler, A.J. *A Source Book of Theatrical History*. Toronto, 1952. New York, 1959.
- Newron, Srella Mary. *Health, Art and Reason*. London, 1974.
 Renaissance Theatre Costume and the Sense of the Historic Past. London, 1975.
- Nicoll, Allardyce. *The Development of the Theatre (fifth ed.)* New York, 1966.
 A History of Early 19th-Century Drama 1800–1850. Cambridge, 1930.
 A History of Late 18th-Century Drama 1750–1800. Cambridge, 1937.
 Masks, Mimes and Miracles. London, 1931.
- Nicolson, Benedict. *Courbet: The Studio of the Painter*. New York, 1973.
- Nochlin, Linda. *Realism*. Baltimore, 1971.
- Oenslager, Donald. *Four Centuries of Scenic Invention (exhibition catalogue)*. The International Exhibitions
 Foundation, 1974.
- Orgel, Stephen. *The Illusion of Power*. Berkeley, 1975.
- Panofsky, Erwin. *Problems in Titian, Mostly Iconographic*. New York, 1969.
 Albrecht Dürer. Princeton, 1948.

- Pearce, Stella Mary (Newton). *Costume in Caravaggio's Painting // Magazine of Art*. Vol. 46. April 1953.
Pp. 147–154.
- Poiret, Paul. *En Habillant l'Époque*. Paris, 1930.
- Porta, John Baptista. *Natural Magick* (1658). *The Collector's Series in Science*.
- Derek J. Price, ed. New York, 1957.
- Posner, Donald. *Watteau: A Lady at Her Toilette*. New York, 1973.
- Praz, Mario. *An Illustrated History of Furnishings from the Renaissance to the 20th century*. New York, 1964.
On Neoclassicism. Evanston, Ill., 1969.
The Romantic Agony. Oxford, 1951.
- Reff, Theodore. *Manet: Olympia*. New York, 1976.
- Répond, Jules. *Les Secrets de la Draperie Antique*. Studi di Antichità Cristiana, Pontificio Istituto d'Archeologia
Cristiana. Rome, 1931.
- Reynolds, Joshua. *Discourses on Art / Ed. Robert R. Wark*. New Haven; London, 1975.
- Rhead, G. Woolliscroft. *The Treatment of Drapery in Art*. London, 1904.
- Ridgway, Brunilde Sismondo. *The Severe Style in Greek Sculpture*. Princeton, N.J., 1970.
- Roach, Mary Ellen, and Joanne Eicher, eds. *Dress, Adornment and the Social Order*. New York, 1965.
- Roche, Serge, and Pierre Deviny. *Miroirs, Galeries et Cabinets de Glaces*. Paris, 1956.
- Roe, F. Gordon. *The Nude from Granach to Etty and Beyond*. Leigh-on-Sea, Essex, 1944.
- Rosenblum, Robert. *Transformations in Late Eighteenth-Century Art*. Princeton, N.J., 1967.
- Ruskin, John. *The Complete Works of John Ruskin*, ed. E.T. Cook and Alexander Wedderburn. London, 1906.
Vol. 3. *Modern Painters*.
Vol. 8. *Seven Lamps of Architecture*.
Vol. 21. *Instructions in the Practice of Elementary Drawing*.
Vol. 22. *The Eagle's Nest*.
Vol. 23. *Mornings in Florence*.
Vol. 24. *Giotto and his Works in Padua; St. Mark's Rest*.
The Stones of Venice. New York, 1851.
- Sausselin, Remy Q. *From Baudelaire to Christian Dior: The Poetics of Fashion // Journal of Aesthetics and Art
Criticism*. Vol. 18. Sept. 1959–1960. P. 109.
- Saxl, Fritz. *Continuity and Variation in the Meaning of Images // A Heritage of Images*. London, 1957; Baltimore,
1970.
- Scharf, Aaron. *Art and Photography*. Baltimore, 1968.
- Schopenhauer. *The World as Will and Representation*. Vol. I. Tr. E.F.J. Payne. Indian Hills, Colo., 1958. Pp. 220 ff.
- Squire, Geoffrey. *Dress and Society 1560–1970*. New York, 1974.
- Stendhal. *Memoirs of Egotism / Tr. Matthew Josephson*. New York, 1945.
- Stratheon, Andrew and Marilyn. *Self Decoration in Mount Hagen*. Toronto, 1971.
- Strong, Roy. *Splendor at Court*. London, 1973.
- Taylor, G. Rattray. *Sex in History*. New York, 1954.
- Tidworth, Simon. *Theaters*, New York, 1973.
- Utter, Robert Palfrey, and Gwendolyn Bridges Needham. *Pamela's Daughters*. New York, 1936; reissued 1972.

- Vandenberg, J.H. *The Changing Nature of Man*. New York, 1961.
- Veblen, Thorstein. *The Theory of the Leisure Class* (1899). New York, 1934.
- Waugh, Norah. *Corsets and Crinolines*. New York, 1954.
- The Cut of Men's Clothes 1600–1930*. London, 1964.
- The Cut of Women's Clothes 1600–1930*. London, 1968.
- Winckelmann, J.J. *Writings on Art*, sel. and ed. / David Irwin. London; New York, 1972.
- Wilde, Oscar. *Decorative Art in America, a Lecture by Oscar Wilde*. New York, 1906.
- Wind, Edgar. *Giorgione's Tempesta*. New York; Oxford, 1969.
- Pagan Mysteries in the Renaissance*. New Haven, 1958.
- Wittkower, Rudolf. *Art and Architecture in Italy 1600–1750*. Pelican History of Art Series. Baltimore, 1958.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Bourdieu, Pierre. *La Distinction*. Paris, 1979.
- Clèrambault, Gaëtan Gatian de. *Passion érotique des étoffes chez la femme* {1908/10}.
- Davis, Fred. *Fashion, Culture, and Identity*. Chicago, 1992.
- Hebdige, Dick. *Subculture: The Meaning of Style*. London, 1979.
- Kunzle, David. *Fashion and Fetishism*. Lanham, MD, 1980.
- Lemoine-Luccioni, E. *La Robe*. Paris, 1983.
- Lipovetsky, Gilles. *L'Empire de l'éphémère*. Paris, 1987.
- Ribeiro, Aileen. *Dress and Morality*. New York, 1986.
- Dress in Eighteenth Century Europe, 1715–1789*. New York, 1985.
- Wilson, Elizabeth. *Adorned in Dreams: Fashion and Modernity*. Berkeley, 1988.

Указатель

Art Journal 101
Avaritia (Сребролюбие) (Дюрер), ил. II.8
Ballet d'action 286
Brooks Brothers 392
Camicia см. также Сорочка 187, 228
Déshabillé 77, 79–80, 300
Femme fatale 433
Hasta la muerte (Гойя) 465
Haute couture 387–388, 396, 399–400, 405–406
Intermezzi (XVI века), эскизы для I (Буонталенти), ил. IV.7
Luxuria (Пизанелло), ил. II.66
Masque of Queenes, A 298
Naturall Magic (Порта) 174
Salmacida spolia, дизайн костюма для Карла I (Джонс), ил. IV.6
Sartor resartus (Карлейль) 512
Sedici modi (Романо) 113
Sfumato 41
Tableaux vivants 47, 279, 307–308, 314
¿Que tal? (Гойя) 465
Vogue, фотографии, ил. V.19
Zauber des Spiegels (Хартглауб) 466

А

Абсент (Дега), ил. VI.9
Абстрактное искусство 433
Августинцы, орден, черно-белый костюм 418
Аведон, Ричард 433, 506
Автопортрет (Делакруа), ил. V.44
Автопортрет (Дюрер), ил. III.50
Автопортрет (Рембрандт), ил. V.35
Адам Бид (Джордж Элиот) 492
Адам и Ева:
 Адам и Ева (Дюрер), ил. II.63
 Адам и Ева (Рембрандт), ил. III.26
 Адам и Ева (Ван дер Гус), ил. II.5
 Адам и Ева, надалтарная роспись в Генте (ван Эйк) 171
Аддисон, Джозеф 298, 319
Адонис 213

см. также Венера и Адонис
Александр VII, Папа Римский, надгробие (Бернини)
см. Гробница папы Александра VII (Бернини)
Аллегория Зрения (Босс), ил. I.25
Алма-Тадема, Лоренс 105, 339
Альберти, Леон Батиста 526 (прим. к с. 445)
Альтдорфер, Альбрехт 38
Амазонка (Курбе) 428
Анализ красоты (Хогарт) 104
Англия 80, 83, 93, 148, 243, 262–263, 296–297, 310, 316–317, 320, 322, 324, 331, 333, 346, 365, 373 (прим.),
412, 422, 436, 442
Анастаджи, Винченцо, портрет (Эль Греко), ил. I.29
Андерсен, Ганс Христиан 505
Анджелико, Фра 99
Анн Луи Гвислар де Монсабер, граф Ришбур-Ле Турей (де Ларгийер), ил. III.53
Анна Датская 298
Античное искусство и эстетическая теория XVIII века 342
см. также Греческое искусство, Классическое искусство, Неоклассицизм, Римское искусство
Антоний и Клеопатра (Шекспир) 480–481
Апеллес 516
Аполлон Бельведерский, ил. I.3
Аполлон и Дафна (Бернини) 61
Ар-деко 380, 435
Ар-нуво 380, 433
Аретино, Пьетро, портрет (Тициан), ил. II.18
Ариадна 221
см. также Вакх и Ариадна
Ариосто, Лудовико 303
Аристотель:
Аристотелево (оправдание великолепия) 295
Аристотелевский (смысл слова «действие») 307
Арлекин, костюм 350
Архангел Михаил, связывающий Сатану (Блейк), ил. II.34
Археология, как «сентиментальная наука» 318
Архитектура, и неоклассицизм 316
Астер, Фред 303
Атлас, в живописи 361, в кинематографе 387, как признак богатства 526 (прим. к с. 65)
Афина, 236
см. также Минерва

Б

Байрейтский оперный театр, интерьер, ил. IV.8
Байрон, лорд 425–426
Бакст, Леон (Лев) 380
Балдахин 42, 44–45, 47–48, 50, 62, 67, 192, 195, 198–199
Балет, костюмы для Б 27, 270–273, 285–290, 292, 295, 298, 328–330, 345
см. также Опера

Бальзак, Оноре де 482, 489, 502–504, 527 (прим. к с. 44)
Бальтюс 174
Банкет офицеров стрелковой роты святого Георгия (Хальс), ил. I.41
Бара, Теда 348
Барокко, изобразительное искусство 55, 124 (ню), 224 (композиция)
Барочная мода 131
Барочная сцена 53 (драпировка), 85
Барри, Джеймс 151
Бархат, в живописи 51, 83, 100, 129, 214
Батони, Помпео 230, 232
Баттерфилд, 8 (фильм) 387
Баутс, Дирк 213–214
Бах, Иоганн Себастьян 39
Бегство в Египет (фон Каролсфельд), ил. I.58
Бегущая Ниобиды, ил. I.6
Бейли, Уильям 119–120
Бейн, Беверли, в роли Джульетты 348
Беллини, Джованни 223–224, 279, 447
Бенедиктинцы, орден, черно-белый костюм 418
Бентивольо, Джиневра, портрет (Роберти), ил. II.16
Бердслей, Обри 433
Беременность, ее изображение в искусстве 134–135
Берен, Жан 291–292, 294, 296, 305, 328
Беренсон, Бернхард 472
Берн-Джонс, Эдвард 93–95, 178, 372, 468
Бернини, Джанлоренцо 26, 61–65, 69, 71, 76, 85, 95, 204, 321
Бертелеми, Жан-Симон 328–329
Бертен, Роза 398
Бибьена, семейство 289, 314
Бирбом, Макс 436
Битники 439
Благая весть (Джентилески), ил. I.39
Блейк, Уильям 92, 142, 144–146, 154, 237, 259, 370–371, 495
Блондинка с обнаженной грудью (Мане), ил. III.55
Бо Браммелл 263
Богарт, Хамфри 440
Бодлер, Шарль 92, 103–104, 363, 482–484, 512, 524–527 (в прим.)
Боке, Луи-Рене 327–329
Болдини, Джованни 378–379
Болдри, А.Л. 101
Босх, Иероним 369
Боттичелли, Сандро 77, 95–97, 100, 144, 204, 208–209, 213, 224, 226, 305
Бразильская индианка (Экхут), ил. V.1
Браммелл, Бо 426
Браун Джон 507
Браун, Форд Мэддокс 464
Браун Умелый (Браун Кейпабилити) 80

Брейгель, Питер 365
Бриджес, Джеймс, 3-й герцог Чандос, портрет (Девис), ил. V.7
Бриджи 487, 492
Бример, Сильвия 349
Бронзино, Аньоло 42, 49, 56, 59, 126–127, 156, 166, 174–175, 284, 443
Бронте, Шарлотта 497–499, 501
Бронте, Эмили 496–497, 501
Брук, Доротея 410
Брут (Давид), ил. I.56
Брюки, Б как элемент женского костюма 357, 385
Буонталенти, Бернардо 289
Бургундия 122–125 (стиль), 414 (двор), 417, 418
Бурначини, Л.О. 294, 305
Буря (Джорджоне) 210
Бутби, Брук, портрет (Райт из Дерби), ил. II.41
Буше, Франсуа 256–257, 266, 269
Бэнкс, Томас 146–147

В

Вагнер, Рихард, фотография РВ, ил. V.22
Вазари, Джорджо 284
Вазопись, греческая 11, 28–30, 148, 162–163, 262
Вакх (Караваджо), ил. III.51
Вакх и Ариадна (Тициан), ил. III.36
Вакхант и женщина, которую бичуют (фреска из Виллы Мистерий, Помпеи), ил. I.9
Вамп (роковая женщина) 433
Ван Дейк, Антонис 360, 443
Ван Эйк, Ян 40, 85, 135–136, 171–172, 247, 360
Ватто, Жан Антуан 140, 252, 255, 265–266, 268, 368–369
Вашингтон, Джордж, статуя работы Гриноу, ил. I.54
Вдовый мысок 433
Вдовушка (Федотов), ил. V.34
Вейден, Рогир ван дер 37, 132, 366
Веласкес, Диего 57, 60, 67, 74, 266, 369, 422, 429, 454
Великий Гэтсби (фильм, 1974) 337
Венера:

В в театральных костюмах 125
Венера (Луини), ил. II.14
Венера Лудовизи 176–177
Венера Медичи 121
Венера Рокеби (Веласкес), ил. I.46
Венера и Адонис (Прюдон), ил. II.38
Венера и Адонис (Рубенс), ил. V.2
Венера и Амур (Гольбейн Младший), ил. I.22
Венера и Марс (Боттичелли), ил. III.20
Венера и Марс (Пьеро ди Козимо) 236
Венера Каллигига 265

Венера (Афродита) Книдская 189
Венера, Купидон, Безумие и Время (Бронзино), ил. П.9
Венера Милосская 19
Венера с лютнистом (Тициан), ил. III.7
Венера Урбино (Тициан), ил. III.11
 Венеры Тициана 72
Венера, утешающая Амура (Буше), ил. П.31
 Венето, Бартоломео 222, 224, 243
Венецианская куртизанка (Бертелли), ил. П.13
Венецианский интерьер (Сарджент), ил. VI.23
 Венецианское изобразительное искусство 56 (портрет), 60 (маньеризм)
 Вер, леди Диана де, графиня Сент-Олбанс, портрет (Неллер), ил. I.49
 Вермеер, Ян 85, 453–454
 Верне, Клод Жозеф 322
 Верне, Орас 261
 Верховая езда, костюм для ВЕ 394
 Веспуччи, Симонетта, портрет (Пьеро ди Козимо), ил. III.46
 Вестье, Антуан 257
Вечерний ветер (Хоппер), ил. П.54
Веши Поля Пуаре (Лепап) 380
 Византийское искусство 12, 306 (одежда)
 Визитка 435
 Визитная карточка 494
 Вийяр, Жан Эдуар 245
 Виктория, королева 434 (траурная одежда)
 Викторианство 408–412
 Викторианцы, переодетые римлянами 339
Виллем ван Хейтхейссен (Хальс), ил. I.40
 Винкельман, Иоханн Иоахим 83, 86, 316
 Винчи, Леонардо да 182
Вирсавия (Рембрандт), ил. П.4
 Витрувий 286–287, 308
 Виттковер, Рудольф 62
 Водолазка, черная 439
 Военная форма 262, 524 (прим. к гл. V)
 Военно-морская форма 262
Возвращение солдата (Фэд), ил. V.13
 Возрождение см. Ренессанс
 Волосы:
 В. как драпировка 95–97
 В. лобковые, на обнаженной натуре 162
 Вольтер 322
 Вольтерра, Даниэле да 54
 Ворт, Чарльз Фредерик 400–402, 404
 Вордсворт, Уильям 508
 Восемнадцатый век:
 зеркала в Вв 457 (зеркальные кабинеты), 465 (семантика)

Вв и сценические костюмы 294–296, 302, 332
театр в Вв 288, 295, 321–322
эротика в Вв 252–257
Воспитание чувств (Флобер) 498–499
Воспоминания эгоиста (Стендаль) 500
Вулф, изображение смерти (Дж. Барри), ил. П.40 (Б. Уэст) 151
Выбор Геракла (Уэст) 152

Г

Габен, Жан 440
Гаварни, Поль 462, 503
Газ, белый, в качестве занавеси на окнах 91
Гамлет, Делакруа в образе Г (автопортрет), ил. V.31
Галерея моды (Хайделофф) 371
Гарбо, Грета 387
Гарднер, Эрл Стенли 502
Гарибальди, Джузеппе 357
Гаррик, Дэвид 325
 в роли Макбета, ил. IV.16
Геррик, Роберт 131
Гарсон, Грир 485
Гейнсборо, Томас 137, 258–259, 367, 369
Генриетта Мария, королева, портрет в образе Хлориды (Джонс), ил. IV.1
Генрих VIII 299, 304, 527 (прим. к с. 53, слова Г. Торо)
Генрих VIII (Гольбейн Младший), ил. II.19
Гентский алтарь, роспись (ван Эйк)
Геркуланум, фрески 30
Германик, изображение смерти Г. (Бэнкс), ил. II.36
Германия 34, 83, 90, 157, 317, 421
Гете, Иоганн Вольфганг 332 (взгляды на искусство), 483
Гибсон, Чарльз Дана 376
Гиг и Кандавл (Йорданс), ил. III.73
Гилрей, Джеймс 144
Гиматий 187, 244
Гирландайо, Доменико 279
«Гламурная публика» 407
Гобелены 42, 45, 47, 50, 457, 464
Гобелены Валуа 417
Гоя, Франсиско 117, 139, 146, 336, 366, 369, 465 (изображения старух), 524 (прим. к с. 15)
Голландия 66, 69, 420, 422, 425, 434, 438
Гольбейн, Ханс, Младший 48–49, 57, 299, 304, 363, 443
Гомеровский эпос 473
Гомосексуальность 241, 263, 467
Гордость и предубеждение (фильм, 1940) 485
Госпожа Бовари (Флобер) 499
Готическое искусство 34 (как традиция), 100 (поздняя готика), 119 (поздняя готика), 122 (мода), 124–125 (изображение человека), 144 (швейцарская готика), 175

Готический стиль 24, 114, 178
Готорн, Натаниэль с 520 (прим. к с. 87)
Граф, Урс 114
Графиня Блессингтон (Лоуренс), ил. П.45
Графиня д'Оссонвиль (Энгр), ил. VI.10
Грез, Жан Багист 242
Греза (Фрагонар), ил. П.30
Греза архитектора (Коул), ил. I.27
Грезящие (Мур), ил. I.62
Греко, Эль см. Эль Греко
Греческая рабыня (Пауэрс), ил. П.2
Греческий театр 272
Греческое искусство:
 драпировка в Ги 20–21, 25
 нагота в Ги 22–24
Грин, Ханс Бальдунг 172
Гриноу, Горацио 87
Гробница папы Александра VII (Бернини) 64
Грозовой перевал (Эмили Бронте) 497
Грудь, женская 123–124, 135–136, 185, 217–229, 232–250, 306, 496
 см. также Грудь, женские
Грудь, женские, образы 19–20, 26, 117, 124, 138, 163, 183, 189, 205, 217, 222–223, 309
 см. также Грудь, женская
Грэм, Марта 440
Грэм, Том 427
Грюневальд, Матиас 38
Гуарди, Франческо 79
Гувернантка (Редгрейв) 429
Гульффик 44, 240, 262, 267, 270–271
Гуманизм, ренессансный 41, 56
Гус, Хуго ван дер 119, 124, 336 (как персонаж)
Гюи, Константен 363

Д

Давид, Жак-Луи 86–89, 144, 261, 326, 329
Дама за туалетом (школа Фонтенбло), ил. III.48
Дама с перчаткой (Дюран), ил. V.38
Даная (Джентилески), ил. I.45
Даная (Рембрандт), ил. III.15
Даная (Тициан), ил. II.15
Дафна (Поллайоло) 249
Двадцатый век
Двенадцатый век
Дега, Эдгар 458, 461, 463–464
Декольте 137, 186, 218–219, 232, 238, 240, 247, 253, 271, 282, 420, 428
Делакруа, Эжен 156, 233, 426, 439
 автопортрет, ил. V.31

Дела Белла, Стефано 292
Дельво, Поль 170
Де Милль, Сесил Б. 481
Дева Мария, в изобразительном искусстве:
 Дева с младенцем (Ван Клеве, круг), ил. I.15
 Дева с младенцем, святыми и донатором (ван Эйк), ил. I.16
Девушка в черном (Кранах), ил. V.24
Девушка, застигнутая грозой (Бонмезон), ил. III.43
Девушка перед зеркалом (Пикассо), ил. VI.20
Девушка с птицами (Грез), ил. III.54
Девы мудрые и неразумные (Блейк), ил. V.9
Девятнадцатый век:
 дизайн одежды в Дв 504
 см. также Черный
 зеркала в Дв 458, 461, 465–467
 и сценические костюмы, театр в Дв 336, 346, 351 (предвестие кинематографа)
Дендизм 262–263, 436, 467, 499
Дерби (Фрит) 373
Депрессия, экономическая 437
Джаггер, Мик 301
Джеймс Бриджес, 3-й герцог Чандос, портрет, (Девис), ил. V.7
Джеймс, Генри 481
Джеймс, седьмой граф Дерби, его жена и ребенок (Ван Дейк), ил. I.30
Джейн Эйр (Шарлотта Бронте) 497, 505
Джентилески, Орацио 66, 75
Джиневра Бентивольо (Роберти), ил. II.16
Джинсы 358, 393–394, 413
Джованни Арнольфини и его жена (ван Эйк), ил. II.24
Джой, Леатрис 350
Джонс, Инниго 283–284
Джонсон, Бен 298
Джордано, Лука 77
Джорджоне 191, 207, 209–210, 222, 224, 249–250
Джотто 99
Джульетта, «шапочка Дж» 349
Диана (Рембрандт), ил. III.2
Дидро, Дени 83, 320–321, 332, 523 (прим. к с. 43)
Дизайны Берена см. Берен, Жан
Диккенс, Чарльз 363, 427, 485, 505
Дионис, культ 287
Дитрих, Марлен 387
Доломан 329
Дольчи, Карло 100
Доминиканский орден, черно-белый костюм 418
Домье, Оноре 466, 503
Донн, Джон 243 (портрет), 254 (стихотворение «Путь любви»)
Донья Нарсиса Бараньяна де Гойкоэчеа (Гойя), ил. V.30

Доре, Гюстав 366
Дориа, Андреа, портрет в образе Нептуна (Бронзино), ил. I.28
Доспехи 184, 236 (в аллегории)
Дракула 426
Драма см. Театр
Драматические костюмы, в противопоставлении костюмам театральным 283–286
 см. также Сценические костюмы
Драпированная женская фигура (Аполлодор Фокейский) см. Женская фигура, драпированная
Драпированное ложе 167, 192, 195–196, 203
Драпировка:
 в аллегорическом и религиозном искусстве 73, 209, 215
 Болдри о Д. 101
 барочная 69
 прикроватная 89, 193
 в искусстве Дюрера 172, 240 (волосы)
 погребальная 64–65, 435
 волосы как Д 95–97, 240
 как литературное понятие 61 («Драпировка у Эль Греко полностью лишена той аллюзивной
 мощи — литературной или исторической, — которой пропитана каждая, даже едва на-
 меченная складка у других, более традиционных художников»)
 средневековая 94, 100 (мнение Рескина), 217
 и романтический неоклассицизм XIX века см. Неоклассицизм
 нагота и драпировка в изобразительном искусстве см. Нагота
 в портретной живописи см. Портрет
 у прерафаэлитов 491
 в религиозном и аллегорическом искусстве 41–42
 в искусстве Ренессанса 77
 Рейнольдс о Д 100
 Рид о Д 101
 в римском искусстве 28
 в XVII столетии 105, 193
 в театре 272, 282
 см. также Одежда, Мода
Древо забвения (Берн-Джонс), ил. II.62
Дункан, Айседора 522 (прим. к с. 235)
Дусе, Анри Люсьен 400
Дэвис, Бетт, в роли королевы Елизаветы I, ил. IV.23
Дюрер, Альбрехт 39–40, 123, 171, 239, 363
автопортрет, ил. III.50
Дюте, Розали, потрет (Вестье), ил. III.64
Дюфи, Рауль 380

Е

Евгения, императрица 401
Евхаристия 45
Египет:
 Древний 20 (отношение к тканям), 33 (складки)

Е мотив Евангелия («бегство в Е») 74, 94
Е в стилизациях 235, 329, 481
Елизавета I 341, 344, 399
Бетт Дэвис в роли Е, ил. IV.23
Гленда Джексон в роли Е, ил. IV.25
портреты Е, ил. IV.26, III.1
Елизавета Австрийская, императрица 428
Елизавета Святая см. Святая Елизавета
Елизаветинский театр 298
Екатерина де Медичи, ил. V.26

Ж

Жанровая живопись 453, 459, 461
Жена Потифара (Блейк), ил. V.11
Женщина в лучах утреннего солнца (Фридрих), ил. VI.21
Женщина за туалетом (Стен), ил. III.60
Женщина за туалетом (Тициан) 228
Женщина перед зеркалом (Лютгендорф-Ляйнбург), ил. VI.11
Женщина перед зеркалом (Терборх), ил. VI.7
Жером, Жан Леон 162, 373
Живот, женский, в искусстве Ренессанса 72, 122–124
Жило, Клод 296

З

Завтрак на траве (Мане), ил. III.18
Занавеси, в изобразительном искусстве Средних веков и Раннего Возрождения 44–47
Зеленая драпировка на портретах XVI века 48
Зеркала, глава 6 *passim*,
см. также:
З и драпировка 88, 199
З, магическое действие 188 («Сусанна и старцы»)
З и нагота 112, 224 (груди метафорически)
З и репрезентация 444
З, страх 444–445
З туалетное 80, 83, 264 (денди)
З, эмблема 56, 375 (зеркало общественной жизни), 422 (Гамлет как зеркало)
Зеркало впало в немилость 466
Зерцало власть имущих 473
Зигфельд, Флоренц 350
Зимняя сказка (Шекспир) 282
Знатный флорентиец (Тозини), ил. I.18
Золушка 505

И

Ибсен, Генрик 486
Избирательное сродство (Гете) 483
Изображение драпировки в живописи (Рид, книга) 101
Икинс, Томас 169, 171, 181, 183, 203–204, 206, 372

Иллюстрации, популярные (1859 и 1865), ил. V.12
Иль де Франс (Майоль), ил. II.49
Импрессионизм 166, 203, 457
Интеллектуалы, мода И 422, 439 (о ренессансных интеллектуалах см. Ренессанс)
Интерьер (Le Viol) (Дега), ил. VI.16
Иоанн Креститель 224
Иосиф и жена Потифара (Блейк), ил. V.11
св. Ипполит, изображение мученичества (Баутс), ил. III.25
св. Ирина см. Жорж де Ла Тур «Оплакивание святого Себастьяна святой Ириной»
Исаак Масса и его жена (Хальс), ил. V.27
Исайя, цитата из И 408–409
Испания 41, 66, 68, 92, 425
Историческая достоверность в театре 299–302
Источник (Курбе), ил. II.47
Италия 31, 41, 54, 67–68, 79, 93, 123, 127, 137, 187, 271, 278, 280, 283, 286, 297, 305, 308, 314, 371
Ифигения 325

Й

Йейтс, Мэри Энн, в роли Электры, ил. IV.13
Йорданс, Якоб 266, 269 (ил.)

К

Камни Венеции (Рескин) 104, также 98–99
Каналетто, Антонио 79
Канкан 160
Каннингтон, Сисил Уиллет 497
Канова, Антонио 22
Капони, Лудовико, портрет (Бронзино), ил. I.17
Караваджо, Микеланджело Меризи да 65–67, 73, 85, 177, 240–241, 243, 252, 263–264, 369, 467
Каринска, Барбара 522 (прим. к с. 18)
Карл I, Английский см. Дейк, Ван
Карл V, император (Тициан), ил. V.28
Карлейль, Томас 512
Карраччи, семейство 72–73, 85
Каслхейвен, леди, портрет (Ван Дейк), ил. I.42
Катулл, Гай Валерий 479–480
Качели (Фрагонар), ил. II.32
Кающаяся Магдалина (Батони), ил. III.39
Кающаяся Магдалина (Ла Тур), ил. VI.6
Кающаяся Магдалина (Прокаччини), ил. III.38
Кин, Джеймс, в роли Кориолана, ил. IV.10
Кембл, Чарльз 331, 333, 337
Кернодл, Джордж Райли 282, 310
Керстинг, Фридрих Георг 90
Кимоно, японское 381
Кин, миссис Чарльз 282
Кинематограф 338–349, 351, 355, 369, 374, 386–390, 405, 468

см. также Фильмы

- Кипрский (Киприотский) стиль в одежде 285
Китай 14 (бронза), 315 (стилизации в одежде), 394 (искусство)
Китайский сирота (Вольгер) 322
Кларисса (Ричардсон) 244, 501
Кларк, Кеннет 112, 184, 208
Классическое искусство 19–20, 31, 33, 51, 54, 59, 67, 83, 90
Клеопатра, героиня Шекспира 290, 294
Клеопатра, театральные костюмы для роли 298
Клерон, мадемуазель 322
Клиент (Дега), ил. II.53
Климт, Густав 98, 114, 178
Клуэ, Франсуа 43, 48
Клитемнестра (Герен), ил. III.47
Клитемнестра, театральные костюмы для роли 237
Книжная обложка:
 к *Шелковому поцелую* (Картленд), ил. VI.26
Кокто, Жан 468
Кольридж, Сэмюэл Тейлор 495
Колонна, Стефано, портрет (Бронзино), ил. I.31
Комедия дель арте 301–302, 310
Комната, выходящая на балкон (Менцель), ил. I.57
Константин, статуя работы Бернини, ил. I.34
Контркультура 358, 389, 413
Контрреформация 54, 371
Коринт, Ловис 157
Кориолан, театральные костюмы для роли 294
Королева Генриетта Мария в роли Хлориды (Джонс), ил. IV.1
Королева Генриетта Мария с карликом (Ван Дейк), ил. II.20
Королева Елизавета и три богини (Эворт), ил. III.1
Королева Фей (Спенсер) 303
Король Иоанн (Шекспир) 333–334, 523 (прим.)
Король Лир (Шекспир) 333
Корреджо 164, 174,
Корсет 180–188, 213, 218, 228, 243–245, 256–258, 286, 330, 357, 382–383, 412–413, 478, 480–481, 483, 492,
 520 (прим.)
 реклама К, ил. II.63
Кортес (балет) 329
Косметика 239, 298, 380–381, 387, 422
Кости (человеческого тела), в изобразительном искусстве 176–177
Костюмы, сценические см. Сценические костюмы
Коул, Томас 52–53
Кранах, Лукас 120–121, 163, 170, 173–174, 336, 415, 521 (прим. к с. 195)
Краткий обзор английской сцены (Томлинз) 332
Крещение Иисуса (Пьеро делла Франческа), ил. III.30
Кринолин 32, 93, 104, 282, 294, 324, 328, 330–331, 375, 412
 см. также Турнюр, Фижмы

Кристалль (Кольридж) 495
Кристо 520 (прим. к с. 104)
Крит, древний 139
Кромвель, Оливер 297
Кружева, ручной и машинной работы 78, 186, 189, 245 (начало машинного производства), 327 (хранение)
Кукольный дом (Ибсен) 486
Кунцле, Дэвид 527 (прим. к с. 44)
Курбе, Гюстав 95, 157, 168, 195, 199, 203–204, 206, 245, 428, 443, 502, 521 (прим. к с. 195)
Куртизанка за туалетом (Эвердинген), ил. III.40
Кют, Пьер, портрет (Клуэ), ил. I.20

Л

Ле Брюн, Шарль 291
Ла Тур, Жорж де 65, 67, 213, 245, 454
Лавриенс, Никола 256–257
Ланифы и кентавры (Пьеро ди Козимо) 236
Лартиг, Жак-Анри 375–378, 380
Латеранский собор, Четвертый 411
Лаура (Джорджоне), ил. III.31
Ле Во, Луи 291
Ле Нэн, братья 369
Левый берег, Парижа 439
Легкая победа (Тулуз-Лотрек), ил. III.56
Леди Годива (Лейтон), ил. IV.21
Леди из Шалота (Хант), ил. VI.17
Леди Мэри Скадамор (Гирертс), ил. I.19
Лежащая обнаженная (Модильяни), ил. II.57
Лейтон, лорд 103
 см. также Леди Годива (Лейтон)
Лели, Питер 243
Ленты с девизами 47 («лент с именами, высказываниями и девизами»)
Лентяй (Браун), ил. VI.28
Леопард (Висконти), исторически точные костюмы, ил. IV.33
Леопольд I, император 294
Лепап, Жорж 380
Лесные нимфы (Стюарт), ил. II.50
Лессинг, Готхольд Эфраим 521 (прим. к с. 18)
Либертинаж 243
Лимбург, Поль де 124
Лимбург, братья (Поль, Эрман, Жеаннекен) 136
Лиотар, Жан Этьен 367
Литература:
 одежда в Л 92, 425–428 (в романтической)
 Л как зеркало 390 (зеркало эпохи), 409 (зеркало характера)
Лиф, корсаж 136–138, 141, 180, 212, 218–220, 245, 251, 256, 497
Лобковые волосы, в искусстве ню 117 (Гоя), 162–164 (в исторической живописи), 167 (*Олимпия* Мане),
 168–175, 254

Ломбард, Кароль 387
св. Лонгин, изображение (Бернини) 63
Лорелея 454
Лорен, Софи 348
Лот и его дочери покидают Содом (Рени), ил. I.43
Лоуренс, Томас 153, 155
Лодовико Капони (Бронзино), ил. I.17
Луcreция (Дюрер) 193
Луcreция (Лотто), ил. II.12
Лынная ткань 74, 83, 87 (полотнище), 100, 193 (простыня), 243 (платок), 253 (чепец)
Льюис, М.Г. 425
Любовь мирская и любовь священная (Тициан), ил. VI.29
Людвик XIV 141 (двор при нем) 285, 287–294, 301, 397
Людвик XIV (Бернини), ил. I.35

М

Магдалина (Рибера) 74
Магритт, Рене 170, 205
 см. также Запрещенная репродукция (Магритт), ил. VI.19
Мадам Бовари (Флобер) *см. Госпожа Бовари* (Флобер)
Мадам Буше (Буше), ил. I.51
Мадам Везей с дочерью (Энгр), ил. II.37
Мадам Муатессье (Энгр), ил. V.37
Мадам Шарль Макс (Болдини), ил. V.17
Мадонна с младенцем (ди Бартоло), ил. III.27
Мадонна с младенцем (Фуке), ил. III.28
Мадонна со святой Анной (Сарацени), ил. I.38
Мазеп, преследуемый волками (Верне), ил. III.67
Макбет (Шекспир) 323, 330–335
Макбет и Голова в Шлеме (Фюзели), ил. IV.17
Макс, мадам Шарль, портрет (Болдини), ил. V.17
Маленькие женщины (Олкотт) 493
«Маленькое черное платье» 437
Малое распятие (Грюневальд), ил. I.13
Мальчик в голубом (Гейнсборо), ил. V.6
Мане, Эдуард 167, 194–195, 199, 201, 203–210, 243–245, 375, 443, 464
Мантенья, Андреа 95, 249, 270
Манфреды, Бартоломео 231–232
Маньеризм 38, 41, 53, 60, 177
Марат, изображение смерти М 87
Мариана (Милле), ил. VI.24
Мария, Дева М, в изобразительном искусстве *см.* Мадонна
Мария-Антуанетта (фильм, 1938) 344
Мария, королева Шотландии (Мария Шотландская) 433
Мария Магдалина 74, 97, 229–232, 454–455
Мария де Медичи (Рубенс), ил. V.52
Марс, театральный костюм для роли М 294–295

Марс и Венера (Боттичелли), ил. III.20
Марс и Венера (Пьеро ди Козимо) 236
Марс и Венера (Пуссен) II.27
Марс и Венера, связанные Амуром (Веронезе), ил. III.22
 Марциал 162
 Маска, для драматических целей 301–302, 310
Маска красной смерти (По) 95
 Масса, Исаак, и его жена, портрет (Хальс), ил. V.27
Мастерская художника (Курбе), ил. III.16
 Матисс, Анри 380
 св. Матфей, изображение (Караваджо) 66
Маха обнаженная (Гойя), ил. II.3
 Медя, театральные костюмы для роли М 294
 Медичи, *Венера* 121
Мелеагр (Скопас) 22
Мельница на Флоссе (Джордж Элиот) 492
 Мемлинг, Ханс 212–213
 Менады 28, 221, 492
 Менажо, Франсуа-Гийом 328
 Менандр 304
 Менгс, Рафаэль 151–152
Менины (Веласкес) 526 (прим. к с. 8)
 Ментенон, мадам де 422
 Менцель, Адольф 90–91
Мероде, алтарь (Флемальский мастер), ил. I.10
Мессер Марсилио и его невеста (Лотто), ил. IV.38
 Метсю, Габриель 453
Миддлмарч (Джордж Элиот) 491
 Микеланджело 41, 53–55, 61, 71, 77, 85, 95, 121, 154, 174–175, 208, 227, 235–236, 261, 264, 321, 366, 372
 Микенское изобразительное искусство 20
 Милосердие (аллегорическая фигура) 521 (прим. к с. 235)
 Минерва, 185
 см. также Афина
 Минойское платье 20, 33
 Миньяр, Пьер 324
 Мировая война, Вторая 405, 436, 439–440
 Мировая война, Первая 160, 175, 180, 183, 357, 383, 433
Младший брат (Малреди), ил. VI.27
Могила Фердинанда ван дер Эйнде (Дюкенуа), ил. I.37
 Мода:
 М и антимода 525 (прим. к с. 47)
 авангардная М 323, 377, 390, 413
 возникновение М 410
 изменения в М 358
 М и кутюрье 398–400
 определение М 395

эротические импульсы, передаваемые посредством М 114, 116 («эротические сигналы, которые посылает нам мода»), 507 («эротическая аура платья»)
страх М 403–404
мужская М 408–409, 420
М в эпоху массового производства 392, 441, 524 (прим. к с. 29)
сопротивление М 492
тирания М 389
см. также Драпировка, Одежда
Модильяни, Амедео 170–171
Моисей и дочери Иофора (Фьорентино), ил. III.34
Мольер 304
«Моногрудь» и «моноягодица» 180
Монтес, Лола 428
Мор, Томас (Гольбейн), ил. I.23
Моро, Гюстав 178
Моррис, Джейн 93
Муатессье, мадам де, портрет (Энгр), ил. V.37
Мужской портрет (Эль Греко), ил. V.29
Музыкальная вечеринка (Охтервельт), ил. II.26
Музыкантша (Ван дер Хельст), ил. III.42
Мунк, Эдвард 178
Мур, Альберт 102
Мурильо, Бартоломе Эстебан 369
Муха, Альфонс 401
Мученичество святого Ипполита (Баутс), ил. III.25
Мученичество святого Себастьяна (Мемлинг), ил. III.23
Мученичество святого Христофора (Мантенья), ил. III.74
Мэгги и Джиггз 435
Мюзидора (Гейнсборо), ил. III.65
Мюссе, Альфред де 432

Н

На Вестминстерском мосту (Вордсворт) 508
Нагота, Обнаженность, трансформированная в художественную Н 109
Н и христианство 108
женская Н и сексуальность 109–110
идеализация Н 109
мужская Н 125, 152–154
различение обнаженности и Н 108–112, 207–212
Н в примитивных культурах 112
Н и сексуальность 140
см. также Обнаженность
Назарей (художники) 93
Надгробная скульптура, XV века 45
Наказание Купидона (Манфреди), ил. III.41
Наполеон Бонапарт 495 (наполеономания 499)
Напуганная женщина (фреска из Виллы Мистерий, Помпеи), ил. I.9

Нарцисс 267, 445, 452, 467
Нарцисс (Караваджо) 467
Натурализм 31, 33, 121, 195
Неллер, Годфри 78, 324
Неоклассицизм 52, 70, 105, 237, 295
Нептун и Амфитрита (Госсарт), ил. II.1
Нижинский, Вацлав 27
Нижняя юбка 228, 244
Ника 220
Ника (Пеоний), ил. III.29
Ника Крылатая 221
Николсон, Джек 349
Нимфа и дети (Эгги), ил. II.46
Нимфа и пастух (Тициан), ил. III.71
Нимфа у источника (Кранах), ил. II.6
Ниоба 177
Новерр, Жан Жорж 328
Ноги, женские, в изобразительном искусстве 118–122, 125
Ножан, М де, портрет (Энгр), ил. III.66
Ночной кошмар (Фюзели), ил. II.35
Ньютон, Стелла Мэри 414

О

Обнаженная женщина, сидящая на кочке (Рембрандт), ил. III.3

Обнаженная перед зеркалом (Беллини), ил. VI.1

Обнаженность:

исходная притягательность соположения О и ткани 214

нагота в противопоставлении О 107

О, трансформированная в художественную наготу 107–112

см. также Нагота

Обои, изобретение О 88

Огненная Земля 418

Одалиска (Буше), ил. III.72

Одежда:

визуальная реклама О 290, 338, 359, 389, 394 (на телевидении), 406

черная см. Черная О

черно-белая 387 (в Новое и Новейшее время), 418 (во фламандском costume)

богемная 103 (метафорически)

выбор О 390, 392–393

беспорядок в О 52, 75, 79, 134, 174 (нижнее белье), 216 (в сценах насилия), 217–222 (обнажение груди), 243 (результат меланхолии), 438 (как демократический стиль)

невольная эксцентричность в О 26, 292, 295, 326, 403

существенная значимость в человеческой жизни 403–406

гениталии, спрятанные под О 172 (у Дюрера), 215, 508

О как источник индивидуальности 509

О и «огонь животворящий» (внутренний взгляд) 514

в литературе 409, 488 (реконструкции)

значимость с точки зрения творческой природы человека 510
 мотивации для облачения в 356, 403 (конкуренция), 413 (идеология), 505 (самовыражение)
 траурная *см.* Траурная одежда
 как фильтр, через посредство которого воспринимается тело 111
 О и физическое «я» человека 380
 О и ее сходство с изобразительным искусством 381, 411 (в эпоху Возрождения)
 О как выражение пуританизма 419
 как лохмотья, скрывающие красоту 503–505
 сценическая *см.* Сценические костюмы
 женская, после Первой мировой войны *см.* Первая мировая война
 эстетическая фантазия в О, как порождение досуга и культуры 32–34, 288 (в театре), 337 (в ко-
 стюме)
 коннотативная власть О 389 («способность одежды порождать коннотативные смыслы»)
 определение О 13–14, 355
 дизайнеры О 122, 236, 281–285, 299, 312, 318, 327, 342 (дизайнер перестал быть живописцем), 350,
 380–381, 389, 396 («диктат дизайнеров»)
 спонтанность в дизайне О 378
 элегантная, в Средние века 159, 244
 О в литературе 390, 409, 477 (одежда и характер)
 социальная и сексуальная свобода женщин, выраженная через посредство О 357 («выразить в
 одежде женскую социальную и сексуальную свободу можно несколькими разными спо-
 собами»)
см. также Драпировка, Мода, Сценические костюмы
 Ойнохоя, краснофигурная, ил. I.8
 Окна, белые газовые занавеси на О *см.* Газ
 Оливье, Лоренс 485
 Олимпия (Мане), ил. III.9 (с. 167)
 Олкотт, Луиза Мэй 493
 Олоферн, и Юдифь 249
 Омовение Дианы (Буше), ил. III.13
 Опера, костюмы для О 285 (Опера как институт во Франции), 296, 311
 О и балет 298
см. также Балет
 Оплакивание святого Себастьяна святой Ириной (Ла Тур), ил. III.24
 Оревилли, Барбе, д' 461
 Орджел, Стивен 9, 297
 Оргия, из Пути повесы (Хогарт), ил. III.62
 Орфей (Кокто) 468
 Остин, Джейн 481, 484–486, 493, 497, 499
 Отдых на пути в Египет (Кантарини), ил. I.47
 Отцы церкви (Бернини), ил. I.36
 Оффенбург, Магдалена фон, портрет (Гольбейн Младший), ил. I.22

П
 Павильоны 44–47
 Паломничество на Киферу (Ватто) 369
 Пальма Веккьо 226, 239

Памела (Ричардсон) 501
 Памела выходит замуж (Хаймор), ил. VI.25
 Панталоны, дамские, с оборками 160 (узкие панталоны), 260
 Парижанка, площадь Согласия (Беро), ил. V.20
 Пармская обитель (Стендаль) 501
 Парнас (Мантенья), ил. III.57
 Парнас (Менгс), ил. II.42
 Паолина, капелла, фрески 54
 Паскен, Жюль 170
 Пастич, в живописи 336
 Пастораль (Хонтхорст), ил. II.23
 Пасхальная служба у Гроба Господня 44
 Пергам (стиль) 176
 Перро, Шарль 505
 Персей с головой Медузы (Канова), ил. I.5
 Персидский стиль в одежде 285
 Першинг, Джон Джозеф 358
 Перуцци, Бадлассаре Томмазо 307
 «Песочные часы», женская фигура 139, 155, 157
 Пигмалион и Галатя (Жером), ил. II.51
 Пизанелло 176, 336
 Питтин, костюмы хористов для спектакля 303
 Пир богов (Беллини), ил. III.33
 Пиранези, Джамбаттиста 289
 Плавт, Тит Макций 304–305
 Планше, Джеймс Робинсон 333, 338, 490, 523 (прим. к с. 53)
 Плот Медузы (Жерико) 262
 Письмо (Метсю), ил. VI.5
 По, Эдгар Аллен 95
 Погребальная драпировка см. Драпировка
 Поллайоло, Антонио 249
 Польские послы (ок. 1575), ил. V.26
 Помпеи, настенные росписи в П 30–31, 196, 316, 318, 522 (прим.)
 Понтормо, Якопо да 41
 Порнография, порнографический 113, 115, 141, 158–160 («полупорнографический»
 см. также 245, 267, 457), 165–167, 180, 204, 244–245
 Порга, Иоанн Баптиста 174
 Портрет:
 Анастаджи, Винченцо (Эль Греко), ил. I.29
 Аретино, Пьетро (Тициан), ил. II.18
 Бентивольо, Джиневра (Роберти), ил. II.16
 Бутби, Брук (Райт из Дерби), ил. II.41
 Каслхейвен, леди (Ван Дейк), ил. I.42
 Карл V, император (Тициан), ил. V.28
 Колонна, Стефано (Бронзино), ил. I.31
 Донн, Джон 243, 254
 Дориа, Андреа, в образе Нептуна (Бронзино), ил. I.28

Дюте, Розалии (Вестье), ил. III.64
 Элеонора Толедская (Бронзино), ил. I.24
 Елизавета I Английская, ил. IV.26
 Генрих VIII (Гольбейн Младший), ил. II.19
 Хейтхейссен, Виллем Ван (Хальс), ил. I.40
 Джеймс, седьмой граф Дерби, с женой и ребенком (Ван Дейк), ил. I.30
 Джо (Прекрасная ирландка) (Курбе), ил. I.60
 Мадам X (Сарджент), ил. V.36
 Мор, Томас (Гольбейн Младший), ил. I.23
 Ножан, М. де (Энгр), ил. III.66
 Оффенбург, Магдалена (Гольбейн Младший), ил. I.22.
 Кют, Пьер (Клуэ), ил. I.20
 Спинола Дориа, маркиза (Ван Дейк), ил. I.32
 Сталь, мадам де 369
 Саклинг, Джон (Ван Дейк), ил. IV.6
 Вер, леди Диана де, графиня Сент-Олбанс (Неллер), ил. I.49
 Веспуччи, Симонетта (Пьеро ди Козимо), ил. III.46
 Уотсон, Элканах (Копли), ил. II.39
Портрет дамы (Ван Вейден), ил. II.17
Портрет дамы (Венето), ил. III.32
Портрет дамы в белом (Иль Моретто), ил. II.10
Портрет дамы в соломенной шляпке (Рубенс) II.22
Портрет мадам X (Сарджент), ил. V.36
Портрет молодой женщины в белом (круг Давида), ил. I.53
Портрет поэта (Пальма Веккьо), ил. III.49
Портрет поэта (Хильярд), ил. III.52
 Портретная живопись, барочная ПЖ
 ПЖ и модели, одетые в черное
 драпировка в ПЖ, голландская ПЖ
 елизаветинская ПЖ
 в полный рост
 зеркала в ПЖ 444–454
 венецианская ПЖ 56
 Портьеры: назначение 193–195, в эпоху романтизма 92, 95, 106
 Посещение, Девой Марией св. Елизаветы, как священный сюжет, в изобразительном искусстве 134–135
После купания (Дега), ил. II.48
Послеполуденный отдых фавна (балет) 27
Похищение Европы (Веронезе), ил. III.37
Похищение Прозертины (Бернини) 61
Поэт, очинивающий перо (Эжелс), ил. VI.8
 Пояс 123–126 (линия тела), 494–496 (предмет одежды)
 Пракситель 189
 Предусмотрительность, аллегорическая фигура П, с зеркалом 449
 Прерафаэлиты 93, 95, 99, 101, 336, 490–491
Прибытие царицы Савской к царю Соломону (Пойнтер), ил. IV.29
 Придворные 399, 417
 Приматиккьо, Франческо 289

«Примите вашего сына, сэр!» (Браун), ил. VI.18
 Природа, как вдохновительница художников 12–13, 105
Причал (Грэм), ил. V.33
Пробуждение совести (Хант), ил. VI.16
Пролетая над гнездом кукушки (фильм) 349
 Просвещение 245
 Проституция 246 (также проститутка 174, 257)
 Просцениум 280, 297, 314
 Протестантизм, голландское искусство как характерное для П 68
Прошлое и настоящее (Этг), ил. VI.14
 Пруст, Марсель 482, 494
 Прудон, Пьер 147, 173–174
 Пьеро, костюм П 276
 Пьеро ди Козимо 235–238
Пьета (Боттичелли), ил. III.19
Пьета (Микеланджело) 208
Пьетро Аретино (Тициан), ил. II.18
 Пуаре, Поль 380
 Пуританство, выражение П через одежду 419, 422
 Пуссен, Николя 71, 79, 83, 121, 136, 190–191
Путь Империи, Расцвет (Коул), ил. I.26
Путь любви (Донн) 254
Путь повесы (Хогарт), ил. III.62
 Пятнадцатый век:
 Пв и сценические костюмы 276 (костюмы процессий), 277, 279, 300
 нагота в Пв 122–123, 125, 175

Р

Раздетость см. Обнаженность
Рай земной (Лимбург), ил. II.25
 Райт, Джозеф 150–151
 Райтер, Иоганн Баптист 200
Раненая амазонка 220
Распутница (Стен), ил. III.59
Распятие (Вейден), ил. I.12
Распятие (Дюрер), ил. I.14
 Рафаэль 49, 53, 71–73, 85, 92–93, 336 (как персонаж картины Энгра)
 Реалисты, писатели 286 (о драме), 319 (против театральных конвенций), 369, 386 (сравнение с кинематографом), 409 (романы)
 Реалисты, художники 67 и 73 (метафорически), 157 (Курбе), 166, 184, 187, 199–201 (передача деталей), 203 (изображение наготы), 209, 218, 251, 254 (метафорически о жанровой живописи), 314 (театральные эффекты), 360, 362, 472 (о природе образа)
 Регентство, мужской костюм эпохи Р 153
 Редгрейв, Ричард 428–429
 Режан 400
 Рейнольдс, Джошуа 26, 83, 85–87, 100–101, 103, 143, 145–146, 200, 327
 Рекламная фотография 289, 488

Рембрандт Ван Рейн 57, 65, 67, 74, 76, 83, 117–118, 134, 186–187, 200, 204, 216, 245, 254, 303, 401–402
Ремсейтский пляж (Фрит) 373
Ренессанс, Беренсон о задаче художника в эпоху Р 472
 Р и сценические костюмы 277
 Р и декоративный материал 47
 Ранний Р 54
 Высокий Р 93
 зеркала в изобразительном искусстве Р 451–452
 Р и неоплатонические живописные аллегории 509
 богатое платье королевских особ в эпоху Р 191–192, 300, 306
 сценическая декорация в эпоху Р 286
 уличные празднества в эпоху Р 294
 театр в эпоху Р 308, 315 (единство театра и жизни), 342 (сценические и церемониальные костюмы)
Рени, Гвидо 72–73, 85
Ренуар, Пьер Огюст 189
Реньи, Джейн, модная иллюстрация работы ДжР, ил. V.18
Рескин, Джон 73, 93, 98–101, 104, 505
Реставрация (период) 243
Рибера, Хосе 73–74
Рид, Дж. Вуллскрофт 101
Римский театр 287, 303, 305, 310
Римское изобразительное искусство, драпировка в РИИ 18, 28, 30
Рисунок (Ватто), ил. III.61
Рисунок (Гибсон), ил. V.14
Ричард III (Шекспир) 297
Ричардсон, Сэмьюэл 318, 501–502
Ришбур-Ле Турей, Анн Луи Гвислар де Монсабер, граф де, портрет (Лагрийер), ил. III.53
Роджерс, Уилл 349
Рождение Венеры (Боттичелли), ил. I.61
Рождество (Флемальский мастер), ил. I.21
Роквелл, Норман 365
«Роковая женщина» 425, 433
«Роковой мужчина» 425–426, 440
Рококо 152
Рокур, мадемуазель 324
Роман о розе 303
Романо, Джулио 113, 146 (прим.), 234
Романтизм 92 (литературоцентризм романтизма), 425 (литературный), 427, 495 (определение), 512 (прим.)
Ромео и Джульетта (фильм, 1916) 349
Ромни, Джордж 143, 495
Ромола (Джордж Элиот) 487, 492
Россетти, Данте Габриэль 93, 95
Роуландсон, Томас 144
Рубашки 186–187, 232, 240, 243, 305, 392 (Brooks Brothers), 418, 492 (открытый ворот)
Рубенс, Питер Пауль 57, 60, 68, 72, 77, 131, 133–134, 140–142, 152, 157, 197, 254, 266, 361–362, 434, 454
Рэберн, Генри 153
Радклиф, Анна 425

С

- Сабинянки, останавливающие битву* (Давид), ил. III.68
Сазерленд, Джон 301
Саклинг, Джон, портрет (Ван Дейк), ил. IV.6
Сара, Леди Иннес (Гейнсборо), ил. II.28
Сарджент, Джон Сингер 335, 360, 375, 428, 430, 443, 488–489
Сартр, Жан-Поль 264
Сатанизм, романтический 422
Свобода, ведущая народ (Делакруа), ил. III.44
Свенсон, Глория 387, 405, 433
Святая Ирина см. *Оплакивание святого Себастьяна* (Жорж де ла Тур), ил. III.24
Святая Тереза 64 см. Бернини
Святой Лонгин (Бернини) 63
Святой Матфей (Караваджо) 66
священная история 40, 69
Священная Римская империя 421
Священники, их богатое облачение, в XIII веке 411
св. Себастьян, изображение мученичества (Мемлинг), ил. III.23
Сексуальность:
 С и мода 391, 409
 С и нагота 509
Сельский концерт (Джорджоне), ил. III.21
Семнадцатый век:
 зеркала в изобразительном искусстве Св 450, 452, 454
 Св и сценические костюмы 283, 291, 300
 театр в Св 275
 Св и театральные декорации 289, 314
Семья Дария перед Александром (Фонтбассо), ил. IV.27
Сенека, Луций Аней 162
Сеттиньяно, Дезидерио де 144
Сиддонс, Сара 290
Сиддал, Элизабет 93
Сикстинская капелла, роспись потолка 53–54, 236, 312, 321
Сикстинская Мадонна (Рафаэль) 53
Силлз, Беверли 290
Символисты, художники 105, 177
Скадамор, леди Мэри, портрет (Гирертс), ил. I.19
Скотт, Вальтер 330, 335
Скульптура, и неоклассицизм 22, 29, 52, 105
Смелость (Серпотта), ил. IV.28
Смерть Вулфа (Барри), ил. см. Вулф
Смерть Вулфа (Уэст) см. Вулф
Смерть Германика (Бэнкс), ил. II.36
Смерть Дидоны (Рейнольдс), ил. II.34
Смерть и девушка (Грин), ил. II.59
Смокинг 153, 436, 442
Снятие с креста (Ван дер Вейден) 36

Солдат и шлюха (Граф), ил. III.8
Солимена, Франческо 77
Сомми, Леоне де 312
Соревнования четверок в Отейе (фотография Лартига, 1911), ил. V.15
Сорель, Агнесса 219
Сорочка 186–189
Соски, в изобразительном искусстве 129, 133, 156, 164, 167, 205, 238–239, 244, 256, 521 (прим. к с. 122)
Софокл, ил. I.7
Спарта 251 («спартанки»)
Спектейтор 319 (прим. к с. 522)
Спинола Дориа, маркиза, портрет (Ван Дейк), ил. I.32
Спортивная одежда 260, 345, 432
Спящая Венера (Джорджоне), ил. III.6
Спящая женщина (Райтер), ил. III.14
Сребролюбие (Avaritia) (Дюрер), ил. II.7
Средние века 31–32, 55, 305, 411
Стайхен, Эдвард V.19
Сталь, мадам де, портрет 369
Стен, Ян 252
Стендаль 499–500
Стрейзанд, Барбара 405
Страшный суд (Микеланджело) 53
Страшный суд, триптих Ван дер Вейдена 177
Строфион 235
Стюарт, Джулиус Л. 162
Стюарты, двор при С 283, 287, 296, 305 (придворный театр)
Суд Париса (Ватто), ил. III.70 (с. 265)
Суинберн, Алджернон Чарльз 97
Сусанна (Тинторетто), ил. II.8
Сфинкс 237, 498
Сценическая декорация см. Театр
Сценические костюмы см. Театральные костюмы
Счастливый день (Блейк), ил. II.44
Сэр Брук Бутби (Райт из Дерби), ил. II.41
Сэр Джон Саклинг (Ван Дейк), ил. IV.6
Сэр Томас Мор (Гольбейн Младший), ил. I.23
Сюрреализм 105, 170

Т

Талестри, Королева амазонок, сцена из (Галли-Бибьена), ил. IV.2
Талия в стиле ампир 143
Тальберг, Ирвинг 344
Тальма, Франсуа Жозеф 322–326
Танцевальные костюмы 272, 286, 292
Тассо, Торквато 303
Тафта 60, 81, 88
Твоя (Маклиз), ил. IV.19

Театр:

- драпировка в Т 45, 47, 105, 221
елизаветинский Т см. Елизаветинский театр
греческий Т см. Греческий театр
историческая достоверность в Т 318
Т XIX века см. Деятнадцатый век
Т Возрождения 275–277, 279–281
римский Т см. Римский театр
см. также Сценические костюмы, Сценическая декорация
- Театральные костюмы, их отличие от костюмов драматических глава 4, *passim*
- Телевидение 359, 389, 515
- Теннисон, Альфред, лорд 464
- Терборх, Герард 367, 456
- св. Тереза, изображение (Бернини) 63
- Теренций 278, 302, 305
- Терри, Эллен, в роли леди Макбет, ил. IV.20
- Тинторетто 126, 144, 187–188, 245
- Тициан 56, 72, 85, 97, 113, 121, 129–133, 156, 167, 182, 190, 192–196, 203, 209, 227–228, 232, 254, 256, 268, 321, 420, 443, 511, 527 (прим. к с. 50, о картине «Любовь мирская и любовь священная»)
- Товия и ангел* (Липпи), ил. I.11
- Траурная одежда 422–427
- Тринадцатый век 34
- Тома, Ханс (Ганс) 369
- Томлинз, Х.Г. 332
- Торо, Генри Дэвид 527 (прим.)
- Три ведьмы* (Фюзели), ил. IV.18
- Три грации 266
- Три грации* (Рубенс), ил. II.21
- Трусы, женские 159, 212, 251
- Туалет Венеры* (Буше), ил. I.50
- Туалет Венеры* (Вуэ), ил. VI.3
- Тулуз-Лотрек, Анри 178, 242, 245, 372, 401, 464
- Туники, мужские и женские 18, 54, 159, 224, 237, 241, 305, 328, 342, 380, 478
- Турецкая баня, эскиз* (Энгр), ил. II.56
- Турнюр 32, 51, 104, 138, 303, 375, 412
см. также Кринолин, Фижмы
- Туфли, женские 120, 122, 255–256, 292, 396 (на каблуке)
- Тицетное ухаживание* (Алма-Тадема), ил. IV.22
- Тьеполо, Джамбаттиста 81, 228
- Тейлор, Элизабет 387
- Теккерей, Уильям Мейкпис 495, 497
- Тюремный дворик* (Галли-Бибьена) 289

У

- Уайльд, Оскар 103–105, 304, 436, 467, 523 (прим. к с. 57)
- Уилкинсон, Тейт 319
- Уильям Раи и его модель* (Икинс), ил. II.55

Уильям Раи высекает аллегорическую фигуру реки Скуйлкилл (Икинс), ил. П.64
Уистлер, мать У 488
Укрощение строптивой (Дзефирелли), жених и невеста из фильма, ил. IV.39
Уолпол, Хорас 79
Уотсон, Элканах, портрет (Копли), ил. П.39
Урок музыки (Вермеер), ил. VI.4
Урок оптики (Буайе), ил. П.29
Утренний туалет (Шарден), ил. I.52
Утро (Микеланджело) 175
Уэлч, Ракель 348
Уэст, Бенджамин 484

Ф

Фарс 246, 278–279, 302
Феликс Холт (Джордж Элиот) 492
Фижмы 44, 118, 252, 481
 см. также Кринолин, Турнюр
Филипп II Испанский 421
Филипп Добрый, ил. V.25
Фильмы, костюм, влияние на моду *см.* Кинематограф
Фицджеральд, Фрэнсис Скотт 437
Флаксман, Джон 147
Флинн, Эррол 299
Флобер, Гюстав 482, 497–499, 502
Флора (Пальма Веккьо), ил. III.35
Флора (Рембрандт), ил. I.47
Флорентийское искусство 125, 164, 226
Фонтенбло, живописная школа 129, 148, 238
Форма:
 военная, военно-морская *см.* Военная, Военно-морская форма
Фотография и живопись 374–375
 Ф и мода 376–378
 американская Ф (начала 1860-х), ил. IV.34
Фра Анджелико 99
Фрагонар, Жан-Оноре 79, 81, 138, 140–141, 252, 259, 367
Фрак 259–260, 303, 427, 436
Франция 71, 83, 86, 261, 265, 317, 333, 397, 412, 458, 483, 522 (прим. к с. 262)
 см. также Людовик XIV
Французская революция 86, 326
Франческа, Пьеро делла 221, 224, 369
Фридрих, Каспар Давид 484, 496
Фрина 522 (прим. к с. 235)
Фрит, Уильям Пауэлл 365
Фуке, Жан 219
Футболки 391, 393
Фьорентино, Россо 225
Фюзели, Иоганн Генрих 92, 144–147, 154–155, 237, 331, 496

Х

- Хаймор, Джозеф 500–501
Хальс, Франс 65–69, 80, 419
Ханс Бургкмайр и его жена (Фуртенагель), ил. VI.2
Хант, Холман 461, 464–465
Харлоу, Джин 387
Харрингтон, Майкл 524 (прим. к с. 29)
Хартлауб, Г.Ф. 466
Хвала американской девушке (Зигфельд) 350
Хепберн, Одри, фотография, ил. V.40
Хейтхессена, Виллем ван, портрет (Хальс), ил. I.40
Хильярд, Николас 241, 299, 341, 360
Хитон 19, 142, 176, 187, 244, 251, 265
Хламида 22
Хлопчатобумажная ткань 438
Ховард, Лесли 350
Хогарт, Уильям 22, 24, 104, 255–257, 318, 336, 521
Холлар, Венцель 363
Хоппер, Эдвард 166–167, 204–205
Хопшнер, Джон 153
Христианство, и нагота см. Нагота
Христос, одежда, нагой и мертвый 208–217, 248
 см. также Крещение Иисуса
Христофор, святой, изображение мученичества (Мантенья), ил. III.74
Хроники Эно, страница с посвящением, ил. V.25
Художник в своей студии (Жерико), ил. V.32
Хээлитт, Уильям 523 (прим. к с. 43)

Ц

Церера, ил. I.1

Ч

- Чаплин, Чарли 435
Черная одежда:
 антимода 413–417
 дендистская мода 425
 в качестве обрамления для лица 497, 504
 комическая традиция связанная с 488
 как мужское вечернее платье 498
 как траурное одеяние 414, 422, 424, 427
 профессиональная одежда 430
 как признак респектабельности 431
 революционный 439
 как одежда для прислуги 438
 как спортивный костюм 441
 сценическое использование 481
 как одежда негодяя 526 (прим.)

на свадьбах 435
как женская одежда 437 («маленькое черное платье»)
Черная танцовщица (образ) 439–440
Черно-белая одежда см. Одежда черно-белая
Честерфилд, лорд 409
Четвертая беседа об искусстве (Рейнольдс) 100
Четырнадцатый век 248, 357
Чистильщица посуды (Буй), ил. V.5

Ш

Шанель, Габриэль 437
Шарден, Ж.Б.С. 83–84, 367
Шатобриан, Франсуа Рене 425
Шатры 44–47, 67, 193 (сравнение), 197
Швейцария 421
Шейный платок 138, 153, 243–244
Шекспир, Уильям 331–332, 350, 473 (прим.)
Шекспировская сцена 307, 330, 346
Шелк 21, 27, 92, 97, 99–100, 111, 129, 141 («шелковая пена»), 149 (камзол), 165 (метафорически о волосах, то же 171), 187, 189–192, 229, 243, 245, 297, 301, 318, 325, 327, 380, 410, 415, 419, 421, 430 (шелковый газ)
Шелли, Перси Биши 512
Шер, в театральном костюме 301
Шерстяная ткань 31, 37, 83, 86, 100, 120, 125, 152, 358, 430
Шестнадцатый век
 Шв и зеленая драпировка в портретной живописи 34 см. Зеленая драпировка
 intermezzi в Шв, 308
 см. также *Intermezzi* и сценические костюмы
 Шв и королевские портные 300
 театр в Шв 236, 283, 296
Шиле, Эгон 114, 178
Ширер, Норма, в роли Джульетты, ил. IV.32
 в *Марии-Антуанетте*, ил. IV.3
Шоколадница (Лиотар) 367
Шоу, Джордж Бернард 304, 486
Шутовской костюм 302–303

Э

Эвердинген, Сезар ван 232
Эворт, Ханс 184
Эгг, Огастес 461
Эджворт, Мария 520
Эйзенхауэр, Дуайт 357
Эккерман, Иоганн Петер 332
Элеонора Толедская, портрет, предположительно (Бронзино), ил. I.24
Элиот, Джордж 487, 491–498, 502
Эль Греко 55, 57, 59–61, 63, 67, 77, 92, 144, 421–422

Энгр, Ж.О.Д. 121, 143–144, 148, 152–153, 157, 168, 238, 259, 336, 360, 375, 377, 428, 460, 502
Эразм, Дезидерий 443
Эрехтейон, кариатиды 19
Эскиз обнаженной женщины (Прюдон), ил. П.60
Эстре, Габриэль д' 239
Эскиз костюма (Буке, ок. 1750), ил.

Ю

Юбки 34, 72, 117 (узкие Ю), 118 (Ю с фижмами), 141, 292, 324, 383
Ю с разрезом 383–384, 522 (прим. к с. 246)
короткие Ю 180, 251, 342, 357
нижние Ю 228, 244–245, 254
верхние Ю 293
ренессансные Ю 126–128
викторианские Ю 155–158
Юдифь (Джорджоне), ил. П.58
Юнона 185
Юпитер и Антиопа (Корреджо), ил. П.52
Юпитер и Олимпия (Романо), ил. П.45

Я

Ягодицы:
выставленные напоказ у задрапированной наполовину фигуры 142, 266
женские 124, 128, 136, 138–139, 144, 156–160, 180, 183, 253
мужские 264, 267–271
Яков I Английский 297–298
Япония см. Японская гравюра
Японская гравюра 163, 381
Ярмарка тщеславия (Теккерей) 495
Ясон, театральный костюм для роли Я 294

Энн Холландер
Взгляд сквозь одежду

Дизайнер обложки *С. Тихонов*

Редактор *А. Марков*

Корректор *С. Крючкова*

Верстка *И. Свиридова*

Налоговая льгота — общероссийский
классификатор продукции ОК-005-93, том 2;
953000 — книги, брошюры

ООО РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА «НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ»

Адрес:
123104, Москва,
Тверской бульвар 13, стр. 1
тел./факс: (495) 229-91-03
e-mail: real@nlo.magazine.ru
сайт: www.nlobooks.ru

Формат 70 × 100 ¹/₁₆. Бумага офсетная № 1
Офсетная печать. Печ. л. 36. Тираж 2000. Заказ №
Отпечатано в ОАО «Издательско-полиграфический комплекс
„Ульяновский Дом печати“»
432980, г. Ульяновск, ул. Гончарова, 14

Наталья Лебина

МУЖЧИНА И ЖЕНЩИНА: ТЕЛО, МОДА, КУЛЬТУРА. СССР — ОТТЕПЕЛЬ

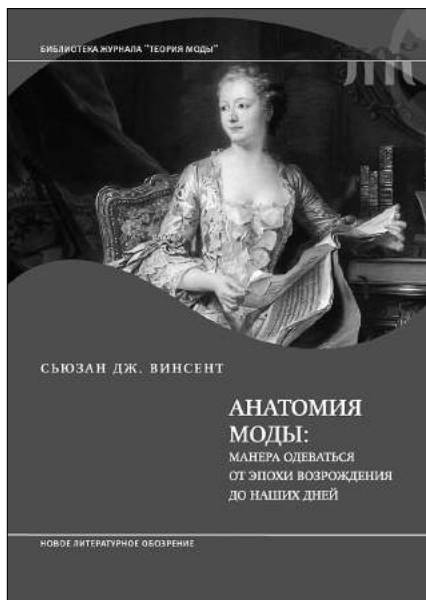


Исследование доктора исторических наук Натальи Лебиной посвящено гендерному фону хрущевских реформ, то есть взаимоотношениям мужчин и женщин в период частичного разрушения тоталитарных моделей брачно-семейных отношений, отцовства и материнства, сексуального поведения. В центре внимания — пересечения интимной и публичной сферы: как директивы власти сочетались с кинематографом и литературой в своем воздействии на частную жизнь, почему и когда повседневность с готовностью откликнулась на законодательные инициативы, как язык реагировал на социальные изменения, наконец, что такое феномен свободы, одобренной сверху и возникшей на фоне этакратической модели устройства жизни.

Сьюзан Дж. Винсент

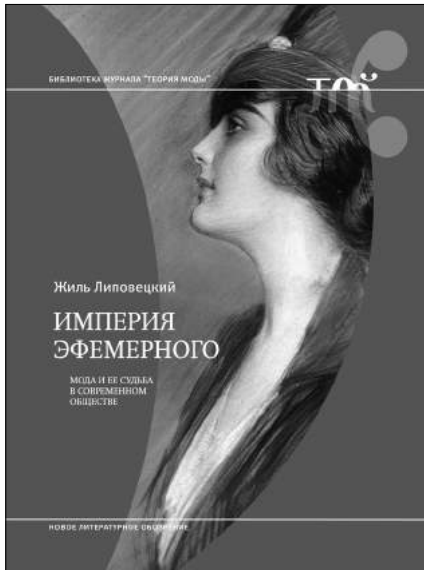
АНАТОМИЯ МОДЫ: МАНЕРА ОДЕВАТЬСЯ ОТ ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ ДО НАШИХ ДНЕЙ

Пер. с англ.



На страницах блестящего исследования профессора Йоркского университета Сьюзан Дж. Винсент «Анатомия моды: манера одеваться от эпохи Возрождения до наших дней» представлена подробная анатомическая карта истории костюма, где каждая глава посвящена определенной части тела, начиная с головы и шеи и заканчивая гениталиями и ногами. Внимательно рассматривая телесные зоны, автор прослеживает функции костюма, который в разные эпохи был призван подчеркивать или, напротив, игнорировать те или иные части человеческого тела. Монография Винсент представляет своего рода историю культуры в миниатюре, наглядно демонстрируя, как разные поколения моделируют тело с помощью одежды.

Жиль Липовецкий
ИМПЕРИЯ ЭФЕМЕРНОГО.
МОДА И ЕЕ СУДЬБА В СОВРЕМЕННОМ ОБЩЕСТВЕ
Пер. с франц.



В книге «Империя эфемерного: мода и ее судьба в современном обществе» (1987) Жиль Липовецкий размышляет о феномене моды, который, по мнению теоретика, служит универсальным механизмом, управляющим социальным целым, причем не только производством и потреблением вещей, рекламой, культурой, медиа, но и идеологическими и социальными изменениями. Липовецкий считает, что мы вступили в ту фазу существования демократических обществ, когда всё в огромной степени подчиняется обольщению и тому самому эфемерному, что вынесено в заглавие этой безусловно важной для модных штудий книги.

Кристин Руан
НОВОЕ ПЛАТЬЕ ИМПЕРИИ:
ИСТОРИЯ РОССИЙСКОЙ МОДНОЙ ИНДУСТРИИ, 1700–1917
Пер. с англ.



Монография Кристин Руан посвящена истории моды в России. Среди обширных источников этого исследования — государственные статистические отчеты, модные каталоги и журналы, документы первых швейных профсоюзов, исследования по истории костюма, а также литературные произведения и мемуары. «Новое платье империи» не просто знакомит читателя с развитием российской моды, но и вводит его в мир сложных социально-экономических, политических и культурных процессов в Российской империи. Так, например, автор не просто констатирует внешнее различие между европейской и русской одеждой начала XVIII века, а обращается к истинной причине решения Петра I «переодеть» Россию, в основе которого была в первую очередь идея экономической модернизации страны. В России создавалась своя легкая промышленность, и «новое платье империи» должно было стимулировать ее развитие.

Среди вопросов, затронутых Руан в ее исследовании, — статус моды, модных журналов и магазинов, формирование культуры потребления, экономическое положение рабочих-швейников, приведшее к созданию первых швейных профсоюзов, «женский вопрос» и вопрос национальной идентичности, мода *à la russe*, захлестнувшая Париж после первых балетов антрепризы Сергея Дягилева, и многое другое. Широкий диапазон тем, а также богатейший иллюстративный материал придают книге поистине энциклопедический характер и делают ее увлекательным чтением для самого искушенного читателя.