
ИНОСТРАННАЯ ЛИТЕРАТУРА
[6] 2012
РОМАН АДАМА ФОУЛДЗА
«УСКОРЯЮЩИЙСЯ ЛАБИРИНТ»
ЛИТЕРАТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ:
«УСТРОЕНИЕ САДОВ» ЦЗИ ЧЭНА

Взгляд сквозь одежду. Отрывки из книги

Анна Холландер

Анна Холландер. Взгляд сквозь одежду. Отрывки из книги
Глава I. Драпировка
Глава II. Нагота

Анна Холландер. Взгляд сквозь одежду. Отрывки из книги[1]

[1] Примечания: 1

Полностью книга Анны Холландер «Взгляд сквозь одежду» выйдет в издательстве «Новое литературное обозрение» в 2012 году.

Глава I. Драпировка

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. <…>

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 искусства.

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 позднеримской 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 в элементах архитектурного декора, представляя Христа и апостолов в одеждах и позах, характерных для римских мудрецов и государственных деятелей. Таким образом, вариации на тему античного костюма длили и длили свое существование и в конечном счете были кодифицированы как некий вневременный образец одежды, подобающей персонажам священного предания. Позже этот образ был развит художниками Ренессанса, которые исходно ориентировались на средневековые примеры, а затем начали уже напрямую

подражать возрожденной античности. Привычная длинная и свободная туника с широкими рукавами и накинутый поверх нее через плечо плащ до сей поры считаются подобающим костюмом для Иисуса. То же одеяние носят 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 церковная иерархия восприняла исключительно через посредство художественной традиции. Нет никаких свидетельств, что хоть один человек, носивший длинную, свободную одежду, сделался благодаря ей более благородным и изысканным, чем все те, кто носит твидовый костюм; но связь между драпировкой и представлениями о лучшей — прекрасной — жизни никуда не девается и поддерживается 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 — куда 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 мигом 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. Античные мастера неизменно, вне зависимости от конкретной эпохи, доверяли драпировке выполнять чисто структурные функции. Вертикальные складки одежд, облекающих тела кариатид Эрехтейона[2], напоминают канне-

[2] Примечания: 2

Храм, посвященный Афине, Посейдону и Эрехтею, находится на афинском Акрополе. На южной его стороне расположен так называемый Пандросейон или портик Кариатид; архитрав в нем поддерживают не привычные колонны, а шесть женских статуй. (Прим. перев.)

люры колонн — как на всех прочих вертикально ориентированных драпировках так называемого строгого стиля, который связывает между собой архаический и классический периоды греческого искусства. Создается впечатление, что одежда здесь не столько облекает тела, сколько дополняет их, обозначая положение ног, но не их форму; и начинает казаться, что стоящие фигуры сами несут вес того камня, из которого сделаны, а складки им в этом помогают. В итоге скульптура, представляющая женщину, облаченную в легкую, без рукавов, одежду, приобретает весьма монументальный вид: из-за того напряжения, которое возникает между свинцово-тяжелыми ниспадающими складками мраморной ткани и абсолютно прямым положением тел, напряжения, смягчаемого разве что некоторой разницей в положении ног.

Общим местом является представление о том, что античная драпировка, помимо выполнения подобного рода структурных функций, была призвана раскрывать тело в движении, подчеркивать и мягко облекать его контуры. На самом деле отношения между телом и драпировкой в классической скульптуре всегда носят характер несколько более сложный и взаимообязываю-

щий. Например, тело Цереры из ватиканской Круглой залы явственно искажено — для того чтобы выгодно подать одежду, и никак не наоборот. Плечи у фигуры сделаны непропорционально широкими, а груди расставлены и разведены по сторонам богатырской 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, 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, 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 предается особенно большое значение, вне зависимости от того, служит ли она для более выгодной подачи человеческого тела или, наоборот, тело выступает для нее основой: а иногда она и вовсе принимается 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 стилизации: одежду просто кроили, подгоняли по фигуре и сшивали. Однако греки классической эпохи создали из восприятия небрежно накинутой на человеческое тело шерстяной ткани постоянный источник эстетического наслаждения — и не только для самих себя, но и для последующих поколений художников и ценителей прекрасного, с точки зрения которых греческий опыт в этом отноше-

нии был и остается непревзойденным.

Шерстяные ткани в греческих домохозяйствах выделывали самостоятельно, вне зависимости от социального ранга семьи: от начала и до самого конца технологического процесса, включавшего стрижку овец, кардочесание, прядение и ткачество. <…>

Чем бы эти люди ни занимались и в каких бы ни верили богов, они неизменно обращали особое внимание на ткань и одежду из ткани, и их знания относительно производства материи были основаны на личном опыте. Художники и их почитатели должны были с одинаковым удовольствием представлять себе красоту и пластичность ткани, поскольку каждый из них имел непосредственный опыт обращения с ней всякий раз, когда одевался. Красота ткани должна была апеллировать к их воображению не менее властно, чем красота обнаженного тела, пожалуй, самого знаменитого открытия греков. Диалектика ткани и тела — главный секрет греческого искусства, ключ к пониманию греческой системы жестов и общей манеры поведения; и в тех произведениях искусства, где ткани нет, само ее отсутствие уже является выразительным. Сочетание обнаженного тела и ткани, какой бы

именно 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, в тех случаях, 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 в этой своей функции одежда годилась для женщин, а не для мужчин. 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. Обнаженный мужчина-грек стоит прямо и зачастую вовсе не нуждается в какой бы то ни было драпировке — либо же откидывает ее за спину, дабы еще больше подчеркнуть красоту нагого тела. У Аполлона Бельведерского и ватиканского Мелеагра, признанных образцов мужской красоты, драпировка свисает позади, оставляя фигуру

открытой. Плащ Аполлона, «спускающийся приятными складками… вносит в композицию ласкающее глаз разнообразие, ни в малой степени не лишая зрителя красот обнаженной натуры», — пишет Хогарт. Мужчины-греки носили такого рода одеяния только ради пущей элегантности, чтобы тем выгоднее подчеркнуть обнаженность передней части тела.

<…>

Проблема того, как согласовать легкий трепет приведенной в движение материи и тяжесть мрамора была вполне разрешимой для греческого скульптора эллинистических времен, прошедшего выучку многовековой традиции, которая с давних пор старалась передать одну субстанцию через посредство другой. <…>

Развевающееся платье Ники Самофракийской неизменно превозносилось как образец динамической экспрессии, за возникающее ощущение, что эта крылатая фигура и в самом деле вот-вот оторвется от земли, однако самое сильное впечатление производит все-таки сама драпировка, ее поразительные каменные складки. Динамичность движений здесь не следует переоценивать. Уже высказывалось аргументированное мнение о том, 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 и ранее. Однако помимо общего привкуса стилистической свободы, свойственного эллинистической скульптуре — трактовка ткани в этом смысле следует параллельным курсом трактовке 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 натуры — она выстраивалась, и выстраивалась продуманно. <…>

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. Груди, локти и колени греческих статуй настолько убедительно и расчетливо вырисовываются из-под складок 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. <…>

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 общепринятые конвенции, здесь значит гораздо меньше, чем образованный одеждой сложный поверхностный 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, помогает упрочить представление об эллинистической культуре как о декадентской.

Интерес, который греки испытывали к аб-

страгированной 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 негреческий тонкий шелковый маркизет был украшен аккуратно простроченными и отглаженными складками. Вполне может статься, что в действительности ткань подобным образом заглаживали крайне редко, а настолько строгую форму и вовсе сообщали ей на одних только скульптурных изображениях — но все же драпированы они с таким вкусом, что возможность эта представляется маловероятной. В любую эпоху изображение элегантно одетого человеческого тела бывает напрямую обусловлено идеалами красоты, имеющими вполне реальную портняжную основу; сколь высока ни будь степень стилизации, она неизменно окажется созвучна — в той или иной степени — современному

ей способу превращать ткань в одежду. Археологические данные позволили восстановить практику ручного обжима складок, которые затем закреплялись при помощи шлихты или 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 подобный «гребенчатый» эффект.

Визуальные репрезентации драпировки в позднейшем европейском искусстве 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. Двухмерная материя в греческом и римском искусстве, несмотря на то что в каждую конкретную эпоху связь с современной скульптурной традицией вполне ощутима, изображалась по своим законам, и художники

никогда не пытались заставить ее выглядеть так, как будто она не нарисована, а вырезана в камне. Стремление передать в рисунке или в живописи трехмерность скульптурных складок — удел последующих эпох.

В греческой вазописи линии, которые обозначают свисающую или собранную складками материю, выглядят неестественно, особенно на фоне того, как эти же самые складки и в это же самое время изображались скульпторами. Судя по всему, вазописцы куда охотнее стилизовали ткань, чем человеческую анатомию. Тело в V веке уже могло изображаться в перспективе, а в отношении ткани подобная техника не применялась, хотя могла бы помочь добиться более реалистичной ее передачи. Для того чтобы разработать способы передачи «естественного» вида ткани и заставить ее казаться настоящей, грекам требовались три измерения. А в двух продолжали сохраняться прежние, вполне очевидные способы стилизации. Вазописные складки и кромка 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: стремление прорисовать 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 представления о цветах и узорах, свойственных одежде древних греков. Исходно статуи раскрашивались, но краска сошла, и последующие века воспринимали античную скульптуру как монохромную. Узоры появляются на вазописных изображениях, но техника рисунка там столь нарочито условная, 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, позднейшие поколения оказались лишены

представления о настоящих цветах, в которые одевалась античность; наши глаза привыкли к цвету мрамора и черно-красных греческих ваз. О цвете говорят документы, но документам трудно доверять, не имея перед глазами зримых примеров.

Римские настенные росписи в Помпеях и Геркуланум, 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, которые украшают здесь человеческие фигуры и служат для них одеждой, исполнены в чрезвычайно свежей и экономной манере, с той художнической прямотой выражения, до которой западное искусство заново дозреет только к концу XVI века. Мазки ложатся очень просто, и сама эта простота позволяет зримо представить, как материя натягивается или собирается в складки; метод свежий и тем более эффектный, что применяется он для передачи вполне устойчивых мотивов — драпировочных «фраз» или «эпизодов», которые встречаются в античном искусстве повсеместно: арка из ткани, которая развевается над головой танцующей

фигуры, складки плаща, которые веером расходятся за спиной сделавшего выпад воина. Все эти декоративные «жесты ткани» в классической настенной росписи никогда не выглядят неестественными или риторическими, потому что исполняются с той же отчетливой и хладнокровной уверенностью, которая свойственна одеждам самым аскетичным и бесстрастным. Стилистика, в которой выполнены фрески, никогда не привлекает особого внимания к линейным узорам, образованным краем одежды, к ритмически повторяющимся на поверхности ткани мелким впадинам, не прослеживает по всей длине каждую волнообразную складку. Это — удел скульпторов.

На лучших из этих фресок мазки, уверенные и тонкие, покрывают поверхность тканей и моделируют мускулы в явственно ощутимой попытке передать сугубо «импрессионистическое» впечатление реальности — эффект игры света на изменчивой красочной поверхности. Таким образом, художников привлекает красота материала в сугубо земном, повседневном смысле этого слова, а вовсе не его возвышенный эстетический потенциал и не его способность подчеркивать драматичность момента. Будучи включены в

интимизированное частное пространство и рассчитаны на созерцание с достаточно близкого расстояния, эти картины, несмотря на мифологические сюжеты, по большей части не воспринимались в монументальном или же сакраментальном контексте, хотя и чисто декоративными не были тоже. И даже на фресках Виллы Мистерий в Помпеях (случай довольно необычный), насыщенных драматизмом и религиозным чувством, драпировка не несет никакой самостоятельной эмоциональной нагрузки, как то 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 наметившиеся 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. Вновь изобретенная в эпоху раннего Возрождения натуралистическая манера изображения драпировки вошла в христианский мир, 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 продуктом промышленной выработки. В качестве материальной субстанции она по статусу соответствовала 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 начала порождать и питать жизнь воображаемую, богатства же красоты телесной виделись в совершенно ином освещении. Природа человека и природа ткани перестали восприниматься как производные от одного и того же корня.

Это разграничение между телом и тканью, одевающей тело, столь чуждое античному духу, лежит в основе всей последующей традиции идеализации ткани, сложившейся в западном искусстве. Именно из него 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, безногих ангелов с картин эпохи Возрождения поддерживают на весу скорее даже не крылья, а пышные, вздувшиеся пузырями одежды, которые не столько покрывают не подобающие ангелам нелепые человеческие члены, сколько подменяют их собой. Ткань не только сама по себе лучше и красивее плоти, но и представляется более близкой к святости, а потому и в преддверии рая выглядит гораздо уместней. Не может же она

быть грешной.

<…>

<…> «Натурализм» в отношении одежды, судя по всему, берет свое начало в Греции V века до н. э., и нигде больше. И только они, эти первые натуралистические опыты в скульптуре, научили все последующие поколения европейцев так настраивать оптику своего глаза, чтобы он специально считывал эстетические особенности «поведения» тканей. С приходом христианства эта способность к считыванию тонких деталей никогда не исчезала совсем, но ей приходилось во все большей и большей мере соотносить себя с христианским принципом стыда в отношении наготы и половой жизни, который, помимо прочего, требовал от одежды, чтобы она закрывала большую часть тела — и одновременно позволяла более чем внятно отличать мужчину от женщины. И тело не просто должно быть скрыто от глаз, оно еще и не должно показывать себя сквозь одежду — даже ненароком. Это сочетание обильной драпировки — унаследованной от античности — с привычкой стыдиться поверхности собственного тела, да еще и осложненное соображениями, проходящими по ведомству коммерческих и статусных отношений, в конечном

счете произвело на свет те сложносоставные, развевающиеся, театральные одеяния, в которых щеголял XV век, — одеяния с таким великолепием воспроизведенные тогдашними живописцами и составляющие с тех пор предмет неизменного восхищения для ностальгирующих душ и для художников, иллюстрирующих детские книжки.

Раннесредневековое, ориентированное на драпировку платье представляло собой вариации классического средиземноморского костюма в сочетании с теми или иными элементами, внесенными пришельцами с севера и востока. Следов кройки и подгонки по фигуре или, напротив, стремления исказить фигуру здесь немного; однако 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 скрыть человеческое тело. Ткань, пусть даже и сшитая этаким незатейливым образом, по-прежнему ниспадала роскошными геометрическими фигурами, задавая изысканные сочетания углов и плоскостей; она развевалась по ветру, волочилась по земле или свисала целым каскадом складок; и подобно

тому, как средневековый костюм унаследовал от костюма античного свободу и богатую выразительность, так и в области визуальных репрезентаций находки античного искусства не пропали даром. Вариации на тему свободно ниспадающих складок, в сколь угодно упрощенных 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 представлениях о том, что такое красивая одежда, возник эстетический импульс к значимому искажению человеческой фигуры и креативному крою (в противоположность креативному искусству драпировки и отделки) — здесь, собственно, и берут начало современные представления о моде. Впервые в истории женщины принялись утягивать талию и подбривать лбы; у обоих полов форма рукавов и обуви начала приобретать не функциональное, а декоративное и символическое значение; головные накидки и шляпы стали жесткими и выделывались по шаблону; юбки теперь удлинялись или укорачивались, воротнички становились выше или ниже; а различные части костюма делались широкими или зауженными применительно 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 становились разрезными, а корсажи начинали плотно облегать фигуру, свободная драпировка продолжала оставаться константой. Вплоть до XVI века она неизменно появлялась хоть где-нибудь как непременный элемент модного костюма, необходимая демонстрация 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 должна выглядеть ткань на изображениях, концепция эта опиралась на аутентичную готическую традицию и не нуждалась в опоре на авторитет античности. В Германии и в Нидерландах развевающиеся уголки покровов и массивные подолы одежд, широко раскинутые по полу или по земле, появляются на протяжении двух веков снова и снова, вырезанные из дерева, отлитые в металле, на картинах и на гравюрах — вне всякого античного

аллюзивного контекста. Взамен в изображении ткани вырабатывается совершенно самостоятельный, чисто готический лексикон «жестов» и «фраз»; одним из довольно рано появившихся в северной традиции фирменных знаков является развевающийся уголок одежды — притом что вся атмосфера изображения остается спокойной, как это происходит с шарфом стоящего на лестнице человека в «Снятии с креста» Рогира ван дер Вейдена. Этот одинокий взметенный 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 воплощается вся нервическая энергия, все то бескрайнее, хотя и не проявленное до поры обилие возможностей, которое таится в материи, 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 жизнеподобии самостоятельная, отдельная от человеческого тела витальность драпировки становится куда

убедительнее, чем того можно было бы добиться за счет каких-либо искусственных эффектов.

Итальянская драпировка эпохи Возрождения ориентировалась на византийскую, а та, в свою очередь, — на античную, и от одного стиля к другому складки все больше отражали стремление к идеальному, следуя за линиями человеческого тела и копируя их. Гармонические изгибы ткани, более или менее стилизованные, постепенно утрачивали жизнеподобие, приобретая взамен способность попадать в такт идеализированным движениям и жестам. К XV веку в живописных и скульптурных изображениях одежды была достигнута такая грация, равняться с которой не могли даже изображения обнаженной натуры — куда более абстрактные, а порой и откровенно неуклюжие. Древние греки искусством драпировки добились невозможного — настолько тонкой стилизации сочетания одежды и тела, что видимое сделалось фактически неотличимо от идеального; художники итальянского Возрождения, насквозь пропитанного христианством и неоплатонизмом, сконцентрировались на идеальном, выработав целый лексикон условностей, при помощи которых идеальное являло себя сквозь покровы материи — зачастую только для

этого она и была нужна в изображении.

Северная готическая традиция отмежевалась от итальянской манеры выстраивать перспективу по принципу проскений-сцена в пользу своего рода ступенчатого принципа, при котором более отдаленные объекты располагаются выше и уменьшаются в размерах, а передний план как будто опрокидывается вперед и вниз, едва ли не зрителю под ноги. Избыточные объемы ткани, пошедшей на центральные фигуры картины, зачастую расстилаются художником именно на этой наклонной поверхности; а поскольку выглядит она еще более просторной, чем на самом деле, за счет того, что зритель может окинуть ее взглядом всю целиком, не искаженную эффектом перспективы, — тем большую поверхность может занять ткань. Драпировка живет здесь собственной, весьма насыщенной и выразительной жизнью, недоступной и непредставимой для строгих, покойно застывших где-то высоко над ней человеческих рук и голов. Тяжелые шерстяные подолы летящих ангелов плывут в неподвижном воздухе в этаком художественном беспорядке, равно как и трепещущие кончики шарфов и покрывал; отнюдь не ветер возбуждает их движение, но переизбыток собственной внут-

ренней энергии. В этих антигравитационных драпировках Северного Возрождения сквозит та же диковатая поэзия, что и в квадратных километрах материи более земной, разостланной на первом плане. Самая интересная в этом смысле особенность — довольно странный вид этих выплывающих из ниоткуда ангелов, каждая складка на костюме которых прописана тщательнейшим образом и, судя по всему, следует собственной, весьма причудливой логике ткани (а не какой-либо общей логике построения сцены). Складывается такое впечатление, что художника более всего волнует не общая грация движений, а почти болезненная сосредоточенность на правдоподобии мельчайших деталей. Во фламандской живописи это впечатление усиливается благодаря доведенной до совершенства технике передачи фактуры ткани — впрочем, это, разумеется, относится также и 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, скорее будучи склонны следовать его прихотливым и переменчивым правилам, нежели пытаясь подчинить ткань собственным

целям.

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 клочьями, сияющей внутренним светом драпировке, которая была совершенно немыслима в классически ориентированном итальянском искусстве на протяжении нескольких поколений, вплоть до вычурных конвульсий маньеризма. Эти немецкие и фламандские 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 ни вела. Непредставимых размеров набедренная повязка распятого Иисуса может развеваться 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 бы то ни было привкуса недопустимой вольности. (Именно это качество заставляет воспринимать как вполне подобающую практику показа гравюр Дюрера в качестве иллюстраций к музыке Баха, несмотря на то что эти творцы 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.)

В конце XVI века, когда модная одежда кроилась весьма сложным образом и облегала тело настолько туго, что о какой-либо свободной игре ткани говорить почти не приходилось, на заднем плане портретов часто появляется драпировка, причем ведет она себя более чем свободно и выглядит, как правило, слишком агрессивной и энергичной, чтобы ее можно было счесть какой-то конкретной деталью 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, где сидит или стоит король, почетное полотнище, балдахин — христианские художники на протяжении многих веков привык-

ли видеть в нем еще и вполне уместный фон для сидящей на троне или стоящей Мадонны. Самый факт его появления за спиной у состоятельного горожанина являл собой весьма живописное, если даже не символическое, расширительное переосмысление той привычной роли, которую он выполнял за спиной у Царицы Небесной, и должен был откровенно льстить модели. Однако оригиналы подобного рода тканевых задников вешались, 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 тканой природы. В XV веке любили «естественно» выглядящую драпировку и свободную игру ткани; так что художники вполне могли аранжировать фигуры своих персонажей достаточно прихотливыми извивами ткани, выстраивая композиции, не предполагавшие большого количества дополнительной драпировки, для того чтобы доставить удовольствие глазу. Балдахину не было нужды вздуваться 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 переместиться с самой центральной фигуры на фон, где эта живая и энергичная субстанция принимается вовсю распоряжаться вниманием зрителя, хотя к окружающей обстановке она никакого касательства не имеет. Примерно в это же время на некоторых елизаветинских портретах появляются целые массивы жесткоскладчатой, 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. 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 ассиметричным складкам драпировки какую-то причудливую пикантность. В каждом таком случае перед нами — не балдахин, но попытка создать при помощи полотнища устойчивый драматический эффект, привнесенный в композицию по вдумчивом размышлении, в согласии с актуальным художественным вкусом:

и это притом, что сам дух этой школы живописи категорически не приемлет 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 со временем отказались. Однако вид развевающейся по ветру ткани настолько прочно устоялся в европейских визуальных канонах красоты, что именно на протяжении этого чопорного периода в европейской моде, предшествовавшего эре барокко, впервые в истории весьма значительные массивы ткани начали появляться в произведениях искусства — в качестве сугубо воображаемого декоративного пейзажа. <…>

Гирлянды и сложносочиненные 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 вероятности, изобретена была не декораторами, создававшими интерьеры, а живописцами XVI века: именно они впервые стали прибегать к той риторике 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, которые должны были оберегать спящих от сквозняков и света. С той же целью занавешивались и дверные проемы, но оконными занавесками, видимо, не пользовались совсем. Взбитые облака невероятных по размерам драпировок, которые заключают в свою отдельную раму столь значительное количество моделей на портретах XVI века, совсем не появляются на картинах 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. <...>

Глава II. 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», бывает порой настолько подвижным, что сама система различий может оказаться весьма непохожей на ту, к которой мы привыкли. Антропологи и социологи уже успели доказать, что у народов, которые не носят одежды, тем не менее вырабатывается привычка украшать тело. Судя по всему, эта привычка, так же как и западноевропейский обычай носить одежду, выполняет знаковую функцию, делая тело в полном смысле слова человеческим. Здесь мы сталкиваемся со стремлением одеваться в его чистом виде, без необходимости скрывать от посторонних глаз ту или иную часть телесной поверхности или скрадывать ту или иную особенность фигуры.

В те времена, когда научные методы начали впервые применяться к анализу людских обычаев, в западном обществе было принято носить многослойную, сложным образом сшитую одеж-

ду. Исходными мотивами, которые заставляют человека одеваться, было принято считать природную стыдливость и защитные функции, так что возникновение самой по себе идеи о «голом дикаре» выглядит вполне естественно. Однако в XX веке образованные 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 нам приходится уделять внимание глубинным и достаточно сложным мотивам, управляющим одеждой любого типа, включая и ту, в которую облачают свои тела «нагие» народы. В системе этих мотивов весьма значимую роль естественным образом играют и представления о раздетости. Чем более значима одежда, тем больше значения приписывается и ее отсутствию, и тем большее внимание люди уделяют всему, что касается взаимоотношений между двумя этими состояниями.

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 при этом свойственное ему чувство «природности», «есте-

ственности» внушает ему глубокое уважение к обнаженной натуре. Это чувство может внушить ему не только представление о «греховности» наготы, к коим на протяжении многих поколений успели настолько прочно привыкнуть протестанты, но также и о том, что она «естественна» — каковая идея в немалой степени обязана своим обаянием тому обстоятельству, что она представляет собой чистейшей воды фикцию. Нагота — состояние не природное, а вполне благоприобретенное, привычное для каждого из нас, но ни для кого не естественное, 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 встречаются.

Нагота зачастую напрямую связана с сексом, и для тех, у кого секс ассоциируется с чувством стыда, приобретает поэтому оттенок постыдности. Впрочем, христианский Запад, где эта иудаистская идея успела пустить весьма глубокие корни, является наследником еще и других средиземноморских культур, привыкших любоваться красотой человеческого тела. Опираясь на оба эти источника одновременно, западная

цивилизация умудрилась синтезировать представление об исходной целомудренной красоте человеческой наготы, отличной от простой физической притягательности, — идею о красоте духовной, берущей происхождение разом из естественности и подверженности разложению, а не из физического совершенства. Для христиан сама эта подверженность человеческой плоти, одетой или обнаженной, разложению, обнаруживается в том, как легко она поддается тлению и греху, однако на фоне естественным образом одетых тел нагое тело выглядит особенно уязвимым, поскольку в любой момент готово показаться стороннему глазу не только эротически привлекательным, но и слабым, уродливым или нелепым.

И если в среде привыкших к довольно плотной одежде 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 такими способами, которые позволяли не только выражать прекрасные истины о наготе, но и транслировать подспудно сопутствующее ей

ощущение греховной сексуальности. И прежде всего западным изобразительным искусствам пришлось изобрести 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 серьезному искусству изображения наготы в «одетых» обществах — выражать тоску по изначальной целомудренности, изначальной человеческой красоте, изначальной сексуальности, — с неизбежностью приводит к побочным следствиям. Таковым следствием со всей очевидностью является восприятие наготы как особого костюма, который можно описать как визуальную экстраполяцию чувства «облаченности в природное достоинство». Нагие фигуры, представленные в скульптуре и живописи, дали возможность превратить наготу в один из стилей одежды, стиль, который, как правило, неприемлем для приверженцев скрывающих тело костюмов.

Идеализация обнаженности в конечном счете сводится к двум основным формам. Одна превозносит ничем не украшенное тело как невинное

по праву рождения — подобно телу животного — и потому прекрасное в своей непорочности. Другая подает раздетое человеческое тело как великое достижение божественной силы искусства, а потому — непорочное в прекрасности своей. Представление о том, что при помощи нагой человеческой фигуры можно представить какую-нибудь базовую добродетель, получало таким образом законную прописку в рассуждениях как на духовные, так и на чисто мирские темы; и скрытое удовольствие, проистекающее от созерцания наготы в публичном пространстве «хорошо одетой» цивилизации, вне всякого 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, нужный для того, чтобы скрывать природное ущербное состояние человеческого тела, когда-то безупречное, но впавшее в ничтожество и срам в результате грехопадения.

Так же как теория о естественном целомудрии человеческой наготы должна была подпитываться восхищением при созерцании оной, так и христианская теория о том, что одежда по самой своей сути есть нечто противоестественное и позорное, результат грехопадения, несомненно, имела под собой непосредственный опыт переживания эротической притягательности одежды — даже самой скромной. Одежда заставляет скрытое от глаз человеческое тело выглядеть не менее, а более привлекательным. Нагота, конечно же, весьма действенным способом провоцирует чувство вожделения; но и у одежды, скрывающей наготу, есть свой собственный способ и, судя по всему, даже более действенный. <…>

Новые течения в моде изменяют внешний вид одежды, однако вместе с одеждой вынуждены меняться и образы человеческих тел. Образ обнаженного тела, который не имел бы никакой связи с образом тела одетого, практически невозможен.

Таким образом, с тех пор как родилось современное представление о моде, каждая обнаженная фигура, изображенная на полотне или в камне, несет на себе призраки отсутствующих одежд — наблюдаемые иной раз вполне отчетливо.

Когда портновское искусство соединяется с человеческой плотью, для того 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 творческих навыков. Тело, конечно же, так и останется телом. Однако полученный результат может оказаться настолько стилизованным и абстрагированным, что эта стилизация коснется и тела тоже. Когда самые разные люди в массовом порядке носят вещи, скроенные на один лад, их тела тоже начинают казаться отлитыми в одной и той же форме — или возникает подспудное желание, чтобы они таковыми были. Предельный случай — это рота одетых в форму солдат, однако любая группа мужчин в одинаковых деловых костюмах являет нам ту же попытку стилизовать тела и жесты в соответствии с неким единым образцом. Люди привыкли видеть друг друга

одетыми; и одежда — тот фильтр, сквозь который мы получаем представления о человеческой телесности в наиболее общем виде. При таких исходных данных, непосредственное столкновение с наготой заставляет наш глаз автоматически ее идеализировать — то есть редактировать визуальные данные. Лучше всего этот процесс заметен по сделанным в разные эпохи фотографиям обнаженной натуры; здесь мы можем воочию наблюдать, как зрительное восприятие, моделируемое современной ему модой, тем не менее выдается за объективную истину.

Лишенные одежды тела выявляют поразительную неорганизованность человеческой наготы, неаккуратную, непредсказуемую всеохватывающую изменчивость, которая не имеет ничего общего с представлениями об идеале — даже если это идеал той самой изменчивости. Искусству, однако, вполне по силам навязать тем образам обнаженных тел, которые оно предлагает нашему вниманию, свою собственную, идеальную вариативность или свои собственные, идеальные отношения подобия, тем самым поспособствовав созданию в бесконечном разнообразии человеческих обликов куда более приемлемой упорядоченности — в соответствии

с потребностями современного визуального восприятия, приученного к виду современной одежды. Таким образом, на представления о том, как должно выглядеть обнаженное человеческое тело, оказывает влияние не только устойчивая привычка видеть людей одетыми, но также и подспудная идеализирующая сила искусства ню, включая массовую фотографическую продукцию, которая также стилизует натуру в согласии 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 подвержена изменениям, согласованным с текущей модой, не только в художественной традиции, но и в повседневной жизни. Чувство того, что является «естественной» наготой в реальной жизни, в значительно большей степени воспитывается искусством, нежели собственным опытом, люди хотят выглядеть без одежды так же, как нагие тела на картинах, им хочется казаться похожими на безупречные «естественные» образцы. Раздетость, как своего рода костюм, в тех случаях, когда она предназначена для визуального восприятия — партнером, камерой, аудиторией или в зеркале — подчиняется стандартам, заданным

современной «нагой» модой. Вполне «естественные» жесты и постановка головы, шеи, плеч, спины и ног соотносятся с этой модой, с господствующим стилем эпохи — так что фотографии с обнаженной натурой все равно четко выдают то время, когда они были сделаны. Люди без одежды чаще всего ведут себя так, как если бы они были одеты; и таким образом на «естественную» наготу оказывают влияние два типа наготы идеальной: один, создаваемый непосредственно одеждой, а другой — искусством ню, которое тоже зависит от фасона платья. От одежды никуда не денешься, даже тогда, когда она отсутствует.

Хотя нагота семантизирована повсеместно, — так, в некоторых примитивных культурах люди раздеваются во время засухи, чтобы вызвать дождь, — у нас эта семантизация носит преимущественно эротический характер, в особенности если речь идет о наготе женской. Мы уже видели, что вплоть до конца IV века до н. э. греки считали необходимым одевать представленное в скульптуре женское тело с ног до головы, в отличие от тела мужского, христианское же искусство унаследовало и интенсифицировало это чувство особой нравственной щепетильности в отношении женского тела; присущие ему рас-

ширительные представления о сексуальности превращают наготу и сокрытие наготы в концепты куда более значимые — в рамках общества, которое фактически назначило женщину живым воплощением сексуальности. Представления об идеальной красоте и о естественности оказались накрепко связаны с наготой, особую значимость которой одежда только подчеркивала; нагота оказалась способна 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 обусловлена этой самой дополнительной эротической смысловой нагруженностью.

На оборотной стороне каждой картины, где обнаженная женщина предстает как олицетворение абстрактной истины или как часть повседневной действительности, неизменно пропечатан образ ее сексуальной власти, и этот образ постоянно просвечивает сквозь первый. Кеннет Кларк убедительно показал, что образов обнаженных женских тел, лишенных эротического импульса, как таковых не существует, каким бы ни были конкретный способ и степень идеали-

зации; и одна из существенных составляющих, от которой зависит этот импульс, — визуально воспринимаемые отношения между обнаженным телом и отсутствующей одеждой. Поскольку эротические ощущения от тела всегда включают в себя и ощущения от одежды, то и 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 одной эпохи в глазах другой может не представлять никакого интереса. Мы даже можем принять образ с выраженной эротической составляющей за образ идеализированный — если он не предъявит нам формы, пропорции и детали, на которые мы привыкли откликаться в современной жизни. Девицы с журнальных разворотов на современный взгляд кажутся куда более сексапильными, чем женщины с полотен Тициана, однако те люди, которые заказывали Тициану эти картины, вне всякого сомнения, смотрели на них как на иллюстрации из «Плейбоя». Даже откровенно порнографические

«Sedici Modi» Джулио Романо с изображением различных сексуальных поз, столь шокирующие для его современников, для нынешнего зрителя вид имеют на удивление асексуальный: своеобразной «одеждой» для каждого персонажа служит специфически ренессансная фигура, которую в наше время принято ассоциировать с идеализированной — формульной — наготой.

Художественная идеализация наготы не ограничивается стремлением выкроить из нее некую общую идею прекрасного, мало совместимую с природными возможностями человеческого тела. Художники зачастую двигаются и в противоположном направлении — в сторону «реализма», в сторону откровенного любования необычными, остро специфическими деталями. Сей метод может претендовать на полное отсутствие идеализации и на передачу фактов такими, какие они есть; но мы уже имели возможность убедиться в том, что эти факты проходят предварительную — бессознательную — обработку прямым или непрямым ощущением облаченного в одежды тела. Истина в искусстве ню, так же как и красота, 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 на 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 (в том числе и современные работы Климта или Шиле) постаревших женских тел, показанных в контрастной паре с молодыми и нежными и наглядно развивающих тему 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 плотью. Или другой пример: ню, выполненные в подражание античным или другим идеализированным пропорциям, казалось бы, должны нести исключительно безличные и абстрактные представления о прекрасном, но на самом деле могут самым коварным образом приобрести мощный эротический заряд, если слегка подправить эти пропорции в согласии с современными представ-

лениями о том, как должно выглядеть раздетое тело, — плечи сделать пошире или чуть более покатыми, удлинить или укоротить талию, добавить или убрать в тех или иных местах складки жира. Подобного рода детали, основанные на чувстве одежды, делают обнаженную натуру более «реальной» в восприятии людей своего времени — и, следовательно, более сексапильной и «более обнаженной», счастливо избегая при этом откровенных сексуальных намеков и сохраняя, хотя бы в теории, полную нравственную незамутненность. Неоклассические статуи самых разных 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 она может повлиять даже на неизменные греческие образцы совершенной красоты.

Степень, в которой образу обнаженного человеческого тела в искусстве удается избежать — по силуэту, по сочетанию объемов — влияния незримо присутствующей одежды, представляет собой не самый плохой критерий для оценки того, насколько четко он нацелен не на эротический эффект, а на то, чтобы в первую очередь воздействовать на представления зрителя об об-

щечеловеческих ценностях и на беспристрастное чувство формы. Одна из стандартных процедур, нацеленных на воспитание последнего, неизменно состояла в копировании классических формул. Однако практически все величайшие ню западного искусства обязаны своей вечной и не зависящей от изменчивых вкусов силой эстетического воздействия тонкому сочетанию 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 привлекают повышенное внимание к сугубо сексуальным атрибутам, но и максимально эксплуатируют сиюминутную моду в области наготы.

Прямое влияние моды на образы обнаженного человеческого тела можно отследить только в те века западноевропейской истории, когда мода уже существовала как вполне самостоятельное явление. Если в области одежды мода означает постоянные и достаточно заметные колебания внешнего облика, создаваемые различными комбинациями 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 украшений и аксессуаров, различных деталей прически, варьирования цветовой гаммы; однако общий силуэт менялся чрезвычайно медленно, отталкиваясь от постепенной эволюции базовых форм. Перемены в том, что уже можно называть настоящей модой, начались на Западе приблизительно с 1300 года и предполагали существенные изменения во всем сложном комплексе, состоящем из одежды и тела. Так что отдельные части тела ужимались, другие, наоборот, приобретали дополнительный объем, некоторые движения становились более стесненными, другие более свободными, со вполне возможной — впоследствии — переменой на прямую противоположность. Таким образом, в различные периоды времени ноги у среднестатистического тела удлинялись или укорачивались, голова увеличивалась или уменьшалась, руки то тяжелели, то становились более хрупкими — и это не говоря уже о всевозможных вариациях на тему женского торса, которые зависели от того, что в

данную эпоху принято было считать сексуально привлекательным.

<...>

В XV веке европейское воображение, вдохновленное интересом к античности, возникшем в Италии, 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 новую значимость. Итальянское ренессансное платье, как и системы условностей в ренессансном изобразительном искусстве, развивалось под влиянием вкуса к классике, в котором прежде прочего доминировали идеи гармонии и подобающей пропорциональности. Это позволяло удерживать размеры второстепенных элементов (головных уборов, обуви) в рамках разумного соотношения с реальными размерами и особенностями динамики человеческого тела. Готическое или

североевропейское платье тяготело скорее 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 сливая в единое целое весь костюм; в готической моде украшения, как правило, располагались отдельными группами, каждая из которых сама по себе притягивала взор. Такого рода различия прослеживаются для всех возможных аспектов этих двух совпадающих по времени художественных традиций; и изображение обнаженной натуры есть всего лишь один из примеров этой общей закономерности, будучи самым естественным и неразрывным образом связано как с дизайном одежды, так и с формальными и духовными особенностями стилистики изобразительных искусств.

Как на Севере, так и на Юге, свежеобретенная уверенная манера обращения с плотской красотой концентрировалась — 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 облегала бюст, проймы и плечи, а ниже, на рукава и юбку материал, мягко говоря, не экономили. (У мужчин линия пояса проводилась ниже, в районе «физиологической» талии, и утягивалась в рюмку. Грудь сильно выдавалась вперед, спина была очень прямая — общая выправка смахивала на военную.) Модный женский силуэт 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 довольно массивными головой и шеей. В Италии женские тела представлялись 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 довольно далеко отстоит от низко расположенного таза; это особенно заметно у сидящих фигур. Таким об-

разом женский торс кажется изрядно вытянутым в средней своей части. Данная анатомическая особенность свойственна большинству сидящих Мадонн; ню XV века в этом смысле ничуть от них 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 плоти, коим 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.

В эротическом воображении Европы до конца XVII века женский живот, судя по всему, вообще не мог восприниматься как «слишком большой». Начиная с этого времени все решительно переменилось; 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 больше подчеркивала выступающий вперед живот, чем холмики грудей; и, хотя верхняя часть грудной клетки зачастую была

открыта взглядам благодаря глубокому вырезу, одежда скорее старалась сплющить грудь, нежели выставить 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) у Дюрера, чья тяжелая обнаженная грудь, довольно пикантная на современный взгляд, в 1507 году внушала откровенное отвращение. 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 выказывает наклонность 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 смиренное восприятие плоти как тленной материи с откровенным удовольствием от порождаемого ею

специфического ощущения эротической притягательности. Художники готики, которые не испытывали необходимости преклоняться перед античными представлениями о пропорциях, могли себе позволить изображать человеческую ногу, не вытягивая ее между коленом и щиколоткой — за счет чего греки и римляне привыкли усиливать общее впечатление изящества как у женских, так и у мужских фигур. Это легкое удлинение нижней части ног заставляет довольно плотные женские торсы выглядеть элегантными, а мускулистые мужские — более легкими и динамичными. В рамках античных представлений о пропорциях человеческого тела эта условность явно была общепринятой. И задержалась затем в ориентированном на классику европейском искусстве на долгие века, найдя этакую косвенную опору в представлениях о том, как должно выглядеть красивое платье, которое, по всей видимости 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 слитком изящна, и готические ню, блюдя верность этому факту, выглядят довольно коренастыми, причем приме-

нительно 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, чем, видимо, и были вызваны к жизни представления о том, что изображенные женщины беременны — поначалу это, вероятнее всего, совсем не имелось в виду. Как уже было замечено, модный дамский костюм предполагал длинную тяжелую юбку, спускающуюся от крохотной грудной клетки, утянутой в узкий корсет с высокими, сковывающими движения проймами. Однако на Севере, самозабвенно преданном делу изготовления шерстяных тканей, юбка не просто 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, что, в свою очередь, придает ему дополнительный объем. Голени и ступни тонули в шерсти: у обнаженной Евы Ван дер Гуса они выглядят усохшими — едва ли не рудиментарными — от долгой жизни, проведенной под спудом 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 воздетые 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, однако «правильная» поза оставалась неизменной — животом вперед. В течение XV столетия четко обозначенная, высоко, едва ли не к середине грудной клетки поднятая линия пояса исчезла бесследно, и европейские ню сделались совершенно бесформенными, похожими на длинные бугорчатые колбаски без какого бы то ни было ясно выраженного 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 рассыпано некоторое количество легких выпуклостей, самой заметной из которых по-прежнему остается живот.

Эту новую моду на женскую фигуру породили

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. Груди, 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 жест-кий 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 почти никак не выделялась. Соответственно и бедра перестали выдаваться в стороны, поскольку корсет теперь, вместо того чтобы обрисовывать талию, поджимал заодно и верхнюю их часть. Юбки обильно подбивались или накрахмаливались в районе таза: бедра, стиснутые корсетом, служили для них плохой опорой, а все эти тяжелые складки нужно было как-то поддерживать — на некотором расстоянии от ног. В результате полностью одетая женская фигура сделалась значительно объемнее, и голо-

ва теперь выглядела совсем крошечной.

Обнаженная натура Высокого Возрождения отражает эту перемену в пропорциях. Тело стало более массивным, а следовательно, удлинились и ноги, дабы уравновесить вытянутый торс и привести композицию в целом в соответствие с уже успевшим как следует устояться классическим каноном. Но излишняя 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, утопавших прежде 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 четко обозначенной линии подола. Поскольку силуэт начинал расширяться настолько низко, приходилось увеличивать и длину юбки (и, следовательно, ноги), для того чтобы изящным образом уравновесить раздавшийся и удлиненный корсаж в верхней части фигуры, которая, в свою очередь, делалась еще массивнее из-за широких, подбитых изнутри 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, для того чтобы ноги под юбкой казались длиннее. В изобразительном искусстве, понятное дело, ставить женщин на ходули было совершенно необязательно: длинные обнаженные ноги можно было изобразить вполне естественными и без этого.

Большая часть ню конца XVI века демонстрирует нам этот базовый 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. Широкие бедра, похоже, никак не влияли на эротическое впечатление, производимое женским торсом; бедра у ню XVI века сплошь узкие, равно как и груди у них плоские и силе тяжести практически не подвластны. Основой эротического ландшафта продолжали оставаться живот и бедра — теперь существенно удлиненные по вертикали, — а груди и ягодицы виделись как необходимые дополнения к оным. В общем, женское тело в эпоху Высокого Возрожде-

ния воспринималось, судя по всему, как длинный и объемный живот, вытянутый от ключиц до самого паха, с неким отдаленным намеком на груди, которые и видны-то по большей части только оттого, что нужно где-то поместить соски.

Плоти всех этих позднеренессансных дам свойственен тот же вид, что и гладким, плотно подбитым одеяниям, 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 базовой формы, словно бы подкачанных изнутри воздухом, — без единой лишней морщинки. И не только роскошные ню Тициана и Веронезе, но и жемчужных оттенков создания школы Фонтенбло, и нервические обнаженные модели голландских и фламандских маньеристов все как одна щеголяют различными версиями этого гладко вылепленного, подбитого изнутри и вытянутого в длину тела, увенчанного маленькой аккуратной головкой с плотно облегающими череп волосами и уравновешенного на противоположном, нижнем, конце парой крохотных ступней.

По европейским поясным портретам как муж-

ским, так и женским, заметно, как со времен предшествующего столетия изменились идеальные пропорции человеческого тела; на портретах XV века мы видим крупные головы, которые кажутся еще крупнее из-за большого количества волос, из-за шляпы или накидки — крепкая шея соединяет их с укороченными и усеченными в размерах торсами; теперь же большую часть полотна, под небольшой и аккуратно убранной головой, занимают огромные плечи, еще и увеличенные за счет рукавов и расшитой драгоценностями, колоссальных размеров передней части костюма. Барочная мода отказалась от плотной подбитой ткани и от длинного, сковывающего движение корсета, перенеся акцент на текучие, плавных очертаний округлости, коими разбегаются и материя, и человеческая плоть, и украшения, и волосы — в полной гармонии с прочими проявлениями барочной чувствительности. Под кистью Рубенса женские фигуры ожили водоворотами и завихрениями перламутровой краски. Безымянные пузыри и складки подернули доселе неподвижную жировую ткань под пустившимися в безостановочное и беспорядочное движение кожными покровами нимф и богинь — и то же самое движение взметнуло

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 так, чтобы обнажить предплечья, причем позу теперь предпочитали со слегка откинутым назад торсом, и потому 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 объемистую массу.

На ростовых портретах кисти Ван Дейка модницам присущ этот новый, массивный, делающий женщину похожей на гору ткани вид: то тут, то там на этой горе блестят преломленными лучами

шелковистые ледники. Игра света на ломаных поверхностях ткани, которую с таким великолепием передает Ван Дейк, была, судя по всему, свежеизобретенной базовой деталью модного платья («О как меня слепит сей блеск!» — написал в 1648 году Хэррик о «текучести» одежд Джулии), а соответственно, и игра света на коже требовала сложносочиненной, глянцевитой поверхности. Обнаженные женщины Рубенса, известные обилием жира, в действительности не такие уж и толстые: такое впечатление возникает из-за игры плоскостей. Отдельные фрагменты плоти этакими гамачками свисают в самых неожиданных местах, совсем как складки той ткани, которую женщины только что скинули с себя. 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, какими бы тяжеловесными они ни были, кожу свою носили как будто платья — скроенной точно по фигуре, так, чтоб не топорщилась подкладка.

Модные груди оставались довольно скромных размеров, однако теперь элегантная линия шеи

спускалась вниз, открывая верхнюю их часть, порой даже вместе с соском. Снизу округлыми они не были из-за прямого и строгого корсета, который просто не оставлял для этого места; юбка снова стала тяжелой, и линяя 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 юбки, резко расширяющейся в верхней части, отчего живот казался еще массивнее. Центром женского торса был живот — это ощущается отчетливее чем когда-либо; однако и бедра, которые отныне свободно расходились вширь из-под укороченного корсета, начали набирать очки с точки зрения эротической привлекательности.

Модный силуэт был мастерски отражен рукой раннего Рембрандта, чьи дамы щеголяют скромных размеров грудью, пухлыми плечами, тяжелыми животами и той общей массивностью нижней части тела, которая столь радовала глаз современников. Одетые мужские силуэты того же периода выше бедер выглядят примерно так же: расширяющиеся к локтю рукава, очень плоская грудная клетка, переходящая в выпуклый живот, с большим количеством ткани, нагроможденной

вокруг пояса и бедер. Головы как у мужчин, так и у женщин укрупнились благодаря завитым или развевающимся по ветру волосам и большим шляпам.

Из-за того что столько веков подряд объемистый женский живот выглядел столь привлекательно, беременность, как правило, изображали не так, как теперь, внимание на его размерах не акцентировали — даже в 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 распущенного в нижней части корсета или даже полного отсутствия такового, таким образом спереди на платье становилось заметно больше складок. Священный сюжет посещения беременной Девой Марией беременной же святой Елизаветы часто решается через образ протянутых рук: каждая из женщин дотрагивается до живота другой, ради пущего восхищения духовного как своего 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 шикарным вздутием на месте живота, преувеличенным пуще всякой очевидности, для того чтобы выгоднее подчеркнуть 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.

В рамках этой довольно специфической стилистики женский живот оказывался центральной смысловой точкой всего костюма. Именно здесь выстраивалось равновесие между достаточно замысловатым головным убором и волочащейся по полу юбкой или — для девиц — между волочащейся юбкой и длинными волосами. Куполообразный живот был не только эротически притягателен, но и элегантен; элегантность лона здесь явно превалировала над плодородием оного. В соответствующем этой моде искусстве обнаженной натуры ситуация была точно такой

же. Большой живот оставался на 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. <…>