

Елена КОВАЛЬЧУК

**ЖЕНСКОЕ ТЕЛО
В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЙ ТРАДИЦИИ:
Природная данность и модные тренды**

Неповторимая красота женского тела столетиями воплощалась в многочисленных произведениях талантливейших мастеров изобразительного искусства. Многократная смена вкусов, мод и стилей выносила на первый план множества известных шедевров неиспорченную простоту и изящество форм, их природную округлость и приятную глазу пышность. В определенные периоды истории и культуры естественность женской телесности «облагораживалась» канонами «высоких» академических идеалов, а тенденции, разработанные изощренными модельерами, заковывали ее в жесткие рамки корсетов, кринолинов и фижм. Но в то же время продолжали творить художники, в своих чувствах и вкусах свободные от канонов и, казалось бы, навечно укорененных истин, которые боготворили тело женщины, изображая его таким, каким оно сотворено природой: во всей естественности его округлостей и обтекаемой мягкости линий.

Спускаясь с олимпийских вершин в реалии Возрождения, женщина расцветала в произведениях Рафаэля и Тициана, восхищая гармонией идеальной души и развитого тела. В сложных реалиях Нового времени она возникала в земных образах фламандских красавиц Питера Пауля Рубенса и голландских дам Рембрандта, затем вновь поднимаясь на Олимп в классицистических совершенствах Николя Пуссена, чтобы после нежиться в рокайльно-сексуальной утонченности XVIII в. Прорвавшись сквозь препятствия всех религиозно-социальных догм и запретов, женская телесность поражала зрителей образом Махи Ф.Гойя, — женщины, которая собственной внутренней свободой с вызовом распахивала пространство культурных предпочтений XIX в., с его широкой палитрой великолепных женских спин Доминика Энгра, откровенных форм «Купальщиц» Гюстава Курбе и «Олимпии» Эдуарда Мане, чтобы затем, сбросив исторические маски, пережить полноту своего телесного воплощения в скульптурах рубежа веков, созданных Роденом, Бурделем, Майолом.

Образы Красоты многолики и неисчерпаемы, а тайна вечной женственности несводима к одной только утонченности пропорций: она включает множество составляющих, в которых природная гармония форм (решительно всегда понимаемая по-разному!), — лишь один из компонентов сложной гармонии соотношений. Небольшой исторический экскурс в минувшие эпохи, эстетические идеалы которых зафиксированы в известных произведениях изобразительного искусства, позволят нам прикоснуться к таинству Вечной Женственности и убедиться в неповторимости ее индивидуальности.

Египетская изобразительная традиция предельно сдержана в своих проявлениях: ее канон выверен тысячелетиями, формы жестко фиксированы, а набор жестов невелик, почти скуп. В искусстве, фиксирующем идеалы вечности и потустороннего мира, все, что отведено суетному, временному и проходящему миру, остается вне поля зрения. Ориентируясь на вневременные ценности, художник обращается к сосредоточенной отрешенности. Эти качества в избытке представлены в шедеврах, изначально созданных в качестве портретов людей, приближенных к власти. Фараоны, их жены, друзья и родственники застыли в вечном предстоянии, исключаяющем суетные и повседневные жесты. Изображения стоящих людей, почти всегда совершающих левой ногой условный шаг вперед, или людей, сидящих на высоких кубках, с руками, сложенными в определенных жестах, — безусловно портретны, но всегда предельно идеализированы.

Телесный канон предполагал некую идеальную условность скульптурного, и, тем более, живописного изображения. Правда о теле правителя и особенностях строения его жены приоткроется только в искусстве амарнского периода: благодаря ему внешний вид фараона Эхнатона и физиологические особенности строения голов членов его семьи до сих пор ставят в тупик специалистов и исследователей. Но искусство Амарны лишь на мгновение приоткрывает истинное окошко во времени, а затем все снова занавесится эталонной маской-формой идеала, смотрящего в вечность.

Сталкиваясь с древнеегипетским искусством, испытываешь странные ощущения, понимая, что эта цивилизация предстает перед зрителем решительно односторонне, проявляясь исключительно в стремлении к вечному финалу, в настойчивой подготовке к вечному инобытию. Зритель обречен на то, чтобы только угадывать за жесткостью заданных форм канона реалии живой жизни. Канонические ограничения ослабевают, когда художник спускается с вершин обитания божественных фараонов к необходимости изображения повседневных сцен. Пастухи гонят стадо; рабы убирают виноград, строят дворцы и выполняют повседневную работу; служанки умащивают благовониями тела своих хозяек, которые потом блистают красотой на светских мероприятиях, и т. д. В небольших сценах-фраг-

ментах фризových композиций проступают скупые черты авторства их анонимных создателей: в плавности линий или в сухости рисунка, легкой отстраненности или, наоборот, ярко выраженной влюбленности в природный мир. Здесь и выясняется, что ничто живое и телесное моделям древнеегипетских художников было не чуждо. Всем, но в особенности женщинам.

За телом египтянок следили тщательно. В Древнем Египте красивым считалось пропорциональное, гармонично развитое женское тело с приятно округлыми формами, за которыми представительницы высших сословий тщательно ухаживали. В богатых домах имелись особо обученные служанки, которые «мыли и массировали тела своих повелительниц, безо всяких колебаний и сомнений с силой разминая до хруста их суставы, а также подвергая порке их досточтимые зады, дабы увеличить их объем и приятную полноту» [8, с. 17].

Изображение женской наготы в искусстве этого времени не допускалось. Но прием с использованием полупрозрачной ткани был известен уже тогда. Местные мастера умели таким образом обрабатывать льняную ткань, чтобы ее заманчивая тонкость и полупрозрачность не только не скрывала, но, напротив, выгодно подчеркивала достоинства моделей, которые нередко одевали один калазирис на другой. Сохранившиеся образцы египетской круглой скульптуры предоставляют современным зрителям возможность насладиться зрелищем мягкой женственности, элегантно прикрытой полупрозрачной плиссированной драпировкой.

Древним грекам божества представлялись в образах людей с идеальными пропорциями. Благодаря такому мировосприятию в обществе активно распространялся культ гармонично развитого человеческого тела. Для художественного воплощения божественного идеала скульпторы искали моделей среди красивых людей, а для создания образа идеального тела использовали гармоничную сочлененность, построенную на симметрическом равновесии ритмов и размеров.

Глубина и неповторимость духа, души и тела женщины раскрывается в многочисленных образцах художественной образности, проступая в божественных ликах олимпийских богинь первого ряда — Гер, Афин, Афродит, Артемид, — а также многочисленных божеств второго плана: нимф, наяд и полубогинь, сохраненных для истории в произведениях великих мастеров Древней Греции.

В «Пире» Платона утверждается, что существует две Афродиты — Небесная и Вульгарная. «С древнейших времен навязчивая, неподвластная разуму природа физического желания искала выход в образах, и придать этим образам форму, благодаря которой Венера перестает быть вульгарной и становится небесной, является одной из постоянных задач европейского искусства.

Для этого использовались такие средства, как симметрия, размер и принцип соотнесенности, усовершенствовавшихся в зависимости от личных привязанностей отдельных художников» [7, с. 88].

Возрасты и ипостаси женщины разнообразны: богиня-мать, богиня-хранительница домашнего очага, богиня-воплощение любви, богиня-дева. Древнегреческая скульптура представила миру их идеальную красоту, — результат длительных поисков идеальных пропорций, приятного соотношения форм в их округлости и мягкости. Мраморная телесность впитала в себя образцы многочисленных реалий, зафиксированных скульпторами в реальной жизни. Параллельно развивался также обратный процесс: красота, оплодотворенная жизнью, эстетизировала жизнь, зримо представляла ей ее идеалы, открывала пути к совершенству. Люди, воспринимая образцы красоты, воссозданные художниками, стремились приблизиться к созданному идеалу, считая тело лучшим украшением человека. «Идеал греческой красоты — в гармонии, проистекающей из соответствия целого и частей. Полная гармония пропорций и форм тела является вполне достаточной для того, чтобы человек считался красивым. Если же тело несовершенно, то работа по его исправлению будет осуществлена при помощи гимнастики, которая способна придать телу естественную, а не искусственную красоту» [8, с. 18]. «Из древнегреческой мифологии следует, что женская красота находится под покровительством как Афродиты, гармоничной и доброй, так и Пандоры, злобной, сулящей гибель. Таким образом женщины, украшавшие себя по примеру Пандоры, разрушают первоначальную красоту, дарованную природой, и, утратив чувство меры, предаются излишествами, что противоречит естественной красоте» [8, с. 18].

В Греции в VI в. до н. э. не было скульптур, изображающих обнаженное женское тело, да и в V в. они были чрезвычайно редки. Это объяснялось запретами как религиозного, так и социального характера, поэтому современный зритель должен принимать во внимание не только изображения абсолютно обнаженных людей, но и скульптуры, в которых тело прикрыто легкими облегающими одеждами. Этот прием использовался с древнейших времен, придавая телу соблазнительность и позволяя обойти общепринятые запреты. «Материальный покров, давно стремившийся обособиться от тела, — сначала, чтобы обозначить его иную природу, а затем чтобы показать его формы и проявить его в качестве души, — теперь забывает о содержимом и начинает вести свою собственную жизнь. Драпировка принимает подчас причудливые формы: клубится, вихрится, создает бесконечное количество разнообразных складок» [1, с. 232].

В знаменитой плите с Никой, развязывающей сандалию перед входом в храм, живописная игра драпировок импозантна и ярка. Она никоим образом

не скрывает мягкую округлость форм, проступающих сквозь светотеневую игру скульптурных складок. Они, словно мягкая роскошная ткань, облегают формы прекрасного тела. («Ника, развязывающая сандалию». Рельеф балюстрады храма Афины Ники Аптерос. Ок. 410 г. до н. э.).

В скульптуре «Афродита Фрейус» (ок. 410 г. до н. э.) богиня предстает с короткой прической, в длинном одеянии с обнаженной грудью. Она протягивает яблоко и поддерживает за спиной конец одеяния. Перед нами цельная пластичная форма, а одеяние обрисовывает тело, не только не борясь с ним, но и подчиняясь его контурам, чем выявляет все его совершенство. «Широкое течение складок, обобщенность трактовки, мелодический ритм, — все это делает статую Афродиты предвозвестницей новой эпохи, в которой «тело» стремиться жить в гармонии с «душой». Приподнятый и отделенный от фигуры плащ показывает, что материальная оболочка «снимается», что она не вечна, и что заключенное в ней священное ядро может без страха выйти за ее пределы» [1, с. 237].

Потомки по-разному оценивали сохраненные временем образцы древних идеалов. Искусствовед М. Гомбрих писал: «В жизни не встречается таких симметричных, пропорциональных, хорошо сложенных тел, как в греческой пластике. Бытует расхожее представление, будто художники прошлого приглядывались ко множеству живых людей, устранили не полюбожившие им черты, что они начинали с тщательного копирования внешности реального человека, а затем совершенствовали ее, удаляя особенности, не отвечающие их идеалу прекрасного. <...> Подход греков прямо противоположен. На протяжении столетий художники постепенно наполняли соками жизни древние сосуды. Во времена Праксителя их метод принес свои самые зрелые плоды. В руках талантливых скульпторов прежние отвлеченные схемы пришли в движение и предстали перед нами в виде живых человеческих существ, но все же — существ иного, лучшего мира. Они в самом деле принадлежат возвышенному миру, но не потому, что греки были здоровее и красивее других народов — нет основания для такого предположения, — но потому, что их искусство достигло в своем развитии такой точки, где типичное и индивидуальное прибывают в тонко сбалансированном соответствии» [4, с. 104–105].

Пропорции рассчитывались по простой математической шкале. Единица измерения — голова. Рост составляет семь голов; расстояние между грудями, от груди до пупка и от пупка до межножья — одна голова. Скульптор должен был найти составляющие сущностные характеристики женского тела. Согласно канонам Поликлета, голова должна быть с половиной раз «укладываться» в длину тела; согласно канону Лесиппа — восемь с половиной раз. Сотворенные природой тела, отобранные и перемешанные в сознании мастера, увиденные

сквозь призму математического и чувственного анализа, воплощались в образцах скульптурных шедевров, способных заложенным в них образным потенциалом вдохновить не одно поколение мастеров, живущих столетиями позднее. «Со временем по канонам красоты груди станут полнее, талии тоньше, бедра будут описывать более благородную дугу, но в основе своей это та архитектура тела, которой будут подчинены наблюдения классически мыслящих художников до конца XIX в. и которая получит новую жизнь из рук Майоля в наши дни» [7, с. 94].

В «Афродите Книдской» великого Праксителя (около 350 г. до н. э.) представлен триумф женственности. Конечно, дошедшие до нас копии навсегда утерянного оригинала не передают полноту замысла автора, находящего почти болезненное наслаждение в утонченности фактуры. И все-таки «то был триумф красоты, и в греческом сознании эта красота воспринималась не просто как создание Праксителя: она уже существовала в его модели — во Фрине. Фрина поделила с Праксителем славу, принесенную ему прекрасными скульптурами, которыми он обогатил греческий мир, и ее обнаженная, явно портретная статуя из позолоченной бронзы была установлена в священных окрестностях Дельф признательной публикой» [7, с. 102].

И, наконец, одно из самых известных произведений Древней Греции — «Венера Милосская» (ок. 200 г. до н. э., мрамор), — навсегда останется образцом великой любви классических греков к развитым и природно-совершенным формам женского тела. Мы восхищаемся ясной лепкой прекрасных форм, умением художника выделить основные объемы, нигде не впадая ни в жесткость, ни в расплывчатость. «Даже сейчас, когда мы понимаем, что она не является созданием героической эпохи Фидия, и в чем-то ей не достает «чувствительности» Нового времени, она остается воплощением одного из самых великолепных физических идеалов человечества» [7, с. 110].

В греческом языке различались два понятия: «kosmetike techne», обозначающее искусство украшения тела, одевания, причесывания, гигиены, а также медицинские способы сохранения здоровья, и «kommotike techne», искусство нанесения чрезвычайно ярких красок. В отличие от последней, «косметика» была настоящей наукой, частью медицины, и преследовала цель сохранения естественной красоты человека. Греческому «искусству косметики» в Древнем Риме соответствовало понятие «ars ornatrix», — искусство украшения, использовавшие целебные средства, а «коммотике», соответственно, — «ars fucatrix»: краски иногда добывались из ядовитых растений, которые наносили вред здоровью. Римляне не пренебрегали физическими упражнениями, о чем свидетельствуют мозаичные изображения сицилийских красавиц; благодаря им становится очевидным то, что римлянки все же позаимствовали у греков культ гар-

моничного тела, хотя и не упускали возможности активно исправить природу: лишавшие фигуру изящества выпуклости скрывались подушечками, а корсет перетягивал талию так, что она становилась невероятно узкой.

Изображение женской наготы в поздней античности скудно и незрелы. «Венера разделила судьбу всех мотивов в искусстве, утрачивающих свой смысл. Она шла от религии к развлечению, от развлечения к декорации — и затем исчезла. Когда она появилась вновь, все сотворенное человечеством изменило свою форму: одежда, здания, образы, система мысли и морали. И женское тело изменилось. Новая традиция <...> была изобретена, чтобы объединить в теле Евы смиренный характер нашей несчастной праматери и стрельчатые ритмы готического орнамента; некоторое представление об этой традиции дают произведения художников, впервые попытавшихся на раннем этапе итальянского Ренессанса оживить каноны античной наготы» [7, с. 116].

В эпоху средневековья женское тело объявляется греховным, и в первозданном виде оно появляется только в сценах искушения и греха; формы скрываются за тяжелыми драпировками. Тело умаляется во имя духа, сияющего в образах святых сквозь предельную уплощенность их силуэтов. Иной, нежели в античности, безымянный образ художника-монаха творил, во всем соглашаясь с принятой религиозной иконографией. С принятием христианства «в моду» входят стыдливость и суровость. Проповеди и наставления Отцов Церкви декларируют укрощение страстей и умерщвление плоти. Нечистоплотность возводилась в ранг добродетели; привычки к омовению и краскам уходили в прошлое.

Заботы по наведению красоты были включены в список деяний, осуждаемых Церковью, стремившейся наставлять людей в их повседневных делах и хлопотах. Всякие попытки приукрасить дарованное природой тело ассоциировалось с двумя грехами: сладострастием и гордыней. Проповедники поучали: «Красота — явление быстротечное, и попытки приукрасить будущий труп тщетны» [8, с. 34].

В XIII и XIV вв. были созданы великие медицинские трактаты: труд мессира Альдебрандина Сиенского «Трактат о содержании тела» (1256), «Великая хирургия» Ланфрана Миланского (1296) и «Хирургия» Ги де Шольяка (1363). В всех этих трактатах утверждается канон красоты средневековья. В то время красота была юной, поскольку было принято считать, что в возрасте 25 лет изнуренная материнством женщина «уже входила в пустыню, где не было места любви», а еще через десять лет превращалась в набеленную и нарумяненную старуху [8, с. 35].

Каноны идеального строения тела расплывчаты, так как людей в Средние века заботил вид только того, что было доступно взору. «И все же женщина должна была быть стройной, с тонкой талией, и под платьем угадывались узкие

бедра; изящно изогнутый стан и круглый, выпуклый живот дополняли картину. Однако уже в XV в. Вийон отдавал предпочтение крутым бедрам и толстым ляжкам, ибо в сознании тогда происходил переход от одного идеала красоты к другому: от красоты девушки-подростка к красоте зрелой женщины [8, с. 36].

Ренессанс возвращает все права на естественную красоту женского тела. «Красивая женщина — это самое прекрасное создание, а красота — самый великий дар, коим Господь когда-либо одаривал нас, и мы, созерцая красоту, возвышаемся до осознания красоты небесной», — пишет Аньоло Фиренцуола в «Речи о красоте прекрасных дам». Вместе с возрождением античного образа мыслей женская красота освобождается от пут и приобретает в глазах людей особую притягательность, свойственную небесному созданию, способному помочь человеку возвыситься [8, с. 43].

Итальянец Леонардо да Винчи и немец Альбрехт Дюрер разрабатывают новый эталон красоты, подчиняющийся простым эмпирическим законам так называемого золотого сечения, каковым должны соответствовать все части человеческого лица. «Так, по этим законам, расстояние по вертикали между подбородком и кончиком носа должны быть равны трети всей длины лица; такое же расстояние должно быть между кончиком носа и линией бровей; и, соответственно, такое же расстояние должно отделять брови от корней волос. Красота выверялась законами математики, ибо все тело человека с головы до пят было разделено на части, для каждой из которых определялись точные размеры и пропорции. У дамы три «вещи» должны быть белоснежными (кожа, зубы, руки), три красными (губы, щеки, ногти), три — черными (глаза, брови, ресницы); все части тела должны соответствовать семи, девяти или тридцати трем канонам идеального телосложения» [8, с. 46].

Отныне красота вновь заключается в идеальных пропорциях лица и тела, в гармонии всех его частей. На смену одухотворенному, почти бестелесному созданию средневековья приходит новый идеал, представленный в живописи художниками флорентийской и венецианской школ. И, если первые — Боттичелли, Рафаэль — зафиксируют в истории образцы одухотворенной мечты и утонченной возвышенной поэтичности, то венецианцы — Джорджоне, Тициан, Веронезе, Бронзино, — будучи особенно чувствительными ко всем гедонистическим аспектам жизненных реалий, оставят после себя образы великолепной женской телесности. Идеал воплощается в облике полнотелой красавицы с нежной кожей естественного цвета — образе, наиболее полно воплощенном в «Венере перед зеркалом» (1555) и «Даная» (1554) Тициана.

В искусстве Ренессанса изображение нагого женского тела чаще всего обуславливалось тем или иным мифологическим сюжетом. Это не мешало зрителю понимать, что предложенный художниками ход — всего лишь маска,

благодаря которой перед мастерами открывались неисчерпаемые возможности для изображения женской красоты в ее духовных и телесных аспектах.

В XVII в. предложенные Возрождением правила игры тщательно развивались и совершенствовались лучшими представителями академических направлений живописи и скульптуры, но кардинальный путь в постижении Вечно Женственного прокладывали не они. Лучшие образцы полнокровной женской телесности предстали в земных образах фламандских красавиц Рубенса, голландских предпочтениях Рембрандта, в изысканности линий моделей Диего Веласкеса, в классицистических совершенствах Николя Пуссена.

Величайший художник XVII в., Питер Пауль Рубенс был признанным интеллектуалом, блестящим дипломатом и эстетом. В изображения обнаженного женского тела он легко достигал уровня венецианцев, гармонично сочетая их достижения в области колорита с традиционной для старофламандской школы тщательностью моделировки форм. Приобретенные навыки особенно впечатляли в его полотнах особенностями передачи теплого цвета человеческой кожи. В этой области живописному мастерству художника не было равных. Женщина в его работах возникала во всей полноте своей врожденной естественной красоты, значительно обогащенной живым ощущением натуры и неистощимой фантазией живописца. В его «Прикованной Андромеде» (1640) роскошное женское тело «купается в теплом взвихренном воздухе, который настолько густ, что своими медовыми струями перемешивается с бурными водами моря на заднем плане и с обрывками столь же густых облаков. Изобильные волосы Андромеды и жадно обвивающая ее головокружительные формы легкая драпировка частично растворяются в подвижных стихиях мироздания, частично льнут к шелковистой коже плеч и бедер, не в силах оторваться от этого сосуда Эроса и плодородия» [9, с. 167].

Созданный художником эталон «рубенсовской женщины» категорически не хочет вписываться ни в классические нормы красоты, ни в наши представления о ней. Подобное противоречие вкусов и предпочтений не отрицает возможности существования других эталонов и представлений о красоте, в частности, во Фландрии XVII в., и даже у самого ее автора, П. П. Рубенса. Позволим себе процитировать объяснение этого спорного феномена, данное известным искусствоведом, специалистом по истории искусства Нового времени А. Якимовичем. Он отмечал, что художник «с восхищением живописца и мужчины изучает обнаженные тела богинь. Но никто не мог сравниться с ним в умении точно и некотором смысле безжалостно передать обвисающие округлости и заплывшие целлюлитным жиром ляжки этих, как говорят в Англии, трехсот фунтов соблазна. Его Венеры, Дианы и прочие богини чаще всего в точности соответствуют образу жизнерадостной молодой домохозяйки, в доме которой царит достаток и которая любит

вкусно поесть, попышнее нарядиться, поплясать на празднике и притом не прочь нарожать еще детишек вдобавок к уже имеющимся. При таком витальном тонусе и образе жизни трудно было ожидать от нее образцовой стройности фигуры и строгой выдержанности манер. Так и хочется назвать женщин Рубенса «Лихими бабами», даже в тех случаях, когда они облачены в мантии и кружева аристократок и патрицианок высшего разряда» [9, с. 164–165].

Современники художника никогда не воспринимали излишнюю полноту героинь мастера в качестве фактора, противоречащего эстетическим идеалам. Более того: изучая картины Рубенса, совершенно четко осознаешь, что художник, способный столь тщательно прорабатывать каждый миллиметр их роскошных тел, и сам бесконечно восхищается этими женщинами, и приглашает полюбоваться ими зритель. Героини его полотен по-своему грациозны; их движения легки и изящны, а фигуры, несмотря на массивность, легки и почти невесомы. Кроме того, не следует забывать, что многие представители последующих поколений живописцев, — а в их числе такие славные имена, как Антуан Ватто, Жан Оноре Фрагонар, Томас Гейсборо, Эжен Делакруа, Огюст Ренуар, — считали великого фламандца своим первым учителем в искусстве представления обнаженной женской натуры.

В сложном и насыщенном художественными событиями XVII в. Рубенс был не одинок в своем пристрастии к природной естественности и даже некоторой грубости женских форм. Его голландский коллега, Рембрандт, пишет картину «Вирсавия» (1654), на которой без прикрас представляет свою гражданскую жену — Хендрикье. Это произведение и сегодня способно вызывать разнообразные эмоции, одну из граней которых несколько грубовато выразил Э. Верхарн, отметив, что «Луврская «Вирсавия» со своим тяжеловесным телом озарена таким лучезарным сиянием, что кажется, будто в ней сосредоточился весь блеск Востока. Как сильна должна быть любовь Рембрандта, чтобы превратить это тело, отмеченное печатью вульгарности, в целый апофеоз. Если бы его рисовали Стен или Броувер, они поместили бы его в каком-нибудь кабаке, они изобразили бы его безобразным, заплывшим жиром, они обнажили бы его цинично, непристойно. И никогда ни Терборх, ни Метсю не воспользовались бы подобной моделью даже для того, чтобы представить скромную служанку, подающую на подносе фрукты или стакан воды» [3, с. 19]. Но в этом и была специфика Рембрандта, — художника, конфликтовавшего с академистами, не любившего писать приукрашенные женские тела, умевшего вглядываться в природную данность и отражать на полотнах «жизненные биографии» реалий тела. И, конечно же, вместо красивой картинки его куда больше интересовала духовная составляющая, свет внутреннего благородства, захватывающий зрителя почти с первого взгляда на его произведения.

Не менее значимый образец оставил в истории живописи испанец Диего Веласкес, написав свою «Венеру перед зеркалом» (1651–1653 гг.). Исследователь Г. Экардт писал: «Прославлять красоту обнаженного женского тела в стране инквизиции было делом в высшей степени непривычным и рискованным. И все-таки Веласкес неоднократно обращался к изображению женских обнаженных фигур, беря за основу, разумеется, мифологические сюжеты <...>. Какие бы образцы не имел перед собою мастер, он смог наполнить извечную тему такой жизненной непосредственностью, что его Венера явилась самым совершенным изображением обнаженного женского тела в XVII столетии» [2, с. 24]. Захваченный реальной красотой женщины, художник придает телу изображенной тот упругий и плавно-гибкий ритм, следить за которым доставляет настоящее эстетическое наслаждение.

Интересующая нас тематика великолепно вписывается в художественную картину феминистически галантного XVIII в. Поставив женщину на пьедестал творческого вдохновения, первый ряд модных тенденций представляют французские живописцы — Антуан Ватто, Франсуа Буше, Ж.-О. Фрагонар. Им не уступают скульпторы. Созданные в атмосфере культуры поклонения женщине и пропитанные духом чувственного эротизма, их произведения запечатлели для потомков множество сюжетов, в которых достойно воссоздана чувственность и божественное совершенство женской красоты. (Э.-М. Фальконе «Три грации» (1770), Г. Аллегрен «Венера-купальщица» (1766), Клодион «Нимфа и сатир» (1780–1790), и т. д.).

Идеалы красоты и сексуальности вновь претерпевают изменения, и художники, представляющие утонченный стиль рококо, отдают предпочтение всему маленькому, изящному, округлому, отражая склонность аристократии к полноватому телу, задрапированному в красивые ткани. В высотах плафонных фресок и в многочисленных сюжетах станковых картин, наполнявших дворцы, «представлены пышные груди, пухлые ручки, бедра, широкие плечи и полные икры рокальных богинь, — словом, все, что могло сулить восторги сладострастия» [8, с. 57].

Ярким примером этому служит живопись Франсуа Буше, — художника, которого длительное время называли зеркалом, отражающим французскую придворную жизнь в период правления короля Людовика XV. Живописец и искусствовед Александр Бенуа, оценивая искусство великого француза, назовет его творчество «прелестной игрой», «откровенной ложью», «фейерверком блистательного остроумия» и «оскорблением чувства святости» [5, с. 185].

Ф. Буше, как никто другой, смог выразить вкусы своей беззаботной эпохи, все ее гедонистические приоритеты. И все же, оценивая его творческое наследие, мы не можем не согласиться с Кеннетом Кларком, говорящем о том, что

«и по природе своего дарования, и по желанию своих заказчиков Буше был декоратором, а декораторы должны довольствоваться формулами. Посему Буше пришлось свести женское тело к одному универсальному типу, который проявляется в его композициях так часто и дышит таким бесстрастным совершенством, что в конечном счете мы почти забываем, что видим обнаженную фигуру, и женские тело для нас значит не больше, чем облака, на которых оно плывет. Но в тех работах, где он имел возможность выразить свое индивидуальное отношение к предмету, Буше показывает себя страстным и одаренным тонким чутьем поклонником женского тела» [7, 174–175]. Это был мастер энергичной, страстной линии, праздничной, радостной, светоносной живописи. В его богинях и одалисках эротика уступает место смелой фривольности, — если не сказать больше.

Жизнь не стоит на месте, и вкусовые предпочтения аристократии вскоре канут в Лету, отсеченные французской революцией. Созданный на рубеже веков образ «Махи обнаженной» Франсиско Гойи (ок. 1797–1800 гг.) своей внутренней свободой и вызовом преодолеет запреты всех религиозно-социальных догм, распахивая дверь в пространство новых культурных приоритетов XIX в. В контексте стилей эти приоритеты обширны и разнообразны: неоклассицизм, романтизм, реализм, импрессионизм, постимпрессионизм. И в каждом из них женская образность воплотится в широкой амплитуде идеалов и личных предпочтений мастеров. Изобразительный ряд, открывшийся широкой палитрой великолепных женских спин в картинах Доминика Энгра, перейдет в пространство откровенных форм в «Купальщицах» Гюстава Курбе и «Олимпии» Эдуарда Мане, чтобы впоследствии раствориться в сиянии изумительно красивых обнаженных тел в картинах Огюста Ренуара. Обратившись к русскому искусству, можно упомянуть, к примеру, простых, естественных, полных жизни и сил красавиц Бориса Кустодиева.

Незадолго до наступления нового века Винкельман заявит, что, если «мужская нагота может выразить характер, то только женская нагота может возвыситься до прекрасного, — убеждение, сложившиеся не под влиянием личных пристрастий, но на основании теории, что красота состоит в спокойной уравновешенности и целостности формы» [7, с. 185]. Наиболее адекватно предложенная историком и искусствоведом целостность видения и формы воплощается в знаменитых полотнах Доминика Энгра («Купальщица Вальпинсона» (1808), «Одалиска» (1814), «Венера Анадиомена» (1848) и т.д.). Увиденные, по выражению Бодлера, «беспристрастным взглядом хирурга» [7, с. 180], они представляют те идеи и теории, которые окажут влияние на академическую живопись и приведут к появлению в художественных школах обнаженной женской натуры наравне с мужской.

В начале века в искусстве доминирует романтизм, — стиль, превозносящий бурные страсти, создавший свой идеал, соответствующий тем видениям, которые создавало воображение. В 30-е гг. нового столетия «стало модно появляться в свете с интересной бледностью на челе, представлять на всеобщее обозрение землисто-серый цвет лица и впалые щеки, а все потому, что это придает человеку изысканность, возводя в ранг избранных», — писал доктор Обер в труде «Гигиена нервических женщин» (1841) [8, с. 64–65].

Чтобы похудеть и выглядеть «интересно», женщины идут на большие жертвы: пьют уксус, едят лимоны, читают далеко за полночь, что позволяет обрести темные круги под глазами. Воспетая в литературе Байрона, Теофила Готье и Альфреда де Мюссе идеальная красавица «выглядит как смерть, а взгляд огромных, расширенных и обретших благодаря беладонне или атропину неестественный блеск глаз глубок и мрачен» [8, с. 65].

В изобразительном искусстве эстафету подхватывают представители академической манеры живописи — салонные художники, которые умело выбрали для своих творений некий «возвышенный» и захватывающий публику сюжет, смело вводя в его драматургию трагично сентиментальные элементы. Композиционные коллизии сюжетов на полотнах этих художников воссоздавались с характерным совершенством рисунка, изяществом линий, тонкой проработкой цвета, согласно системе четко отработанных правил, предписывающих определенный подход к изображению.

Представители этого направления активно вписывались в исторические реалии, лавируя в разнообразии стилей и творческих манер. «Пристрастие к возвышенному сближало академистов с романтиками, следование правилам — с классицистами, верность природе — с реалистами, интерес к детали — с натуралистами. Эффектная композиция картины, виртуозность кисти, стремление выразить идеал, готовность служить прекрасному — вот основные качества салонной живописи» [6, с. 9].

Эти художники были признаны современниками, и публика XIX в. отдавала предпочтение Венерам и купальщицам в исполнении А. В. Бугро («Вторжение» (1892), «Рождение Венеры» (1862), «День» (1884)), с их холодноватой отстраненностью и эстетизацией, сходной с античной скульптурной пластичностью; страстности полотен А. Кабанеля («Нимфа и фавн» (1860), «Рождение Венеры» (1880)); историзму Т. Кутюра («Римляне времен упадка» (1847) и Ж. Л. Жерома («Продажа невольницы» (1884)).

Таинства восточных бань обладали в глазах зрителей значительной эротической силой и неоднократно обыгрывались в сюжетах живописных произведений, предоставляя мастерам кисти возможность изобразить женскую наготу, приправленную восточными интерьерами и экзотическими предметами

декоративно-прикладного искусства (Д. Энгр, «Турецкая баня» (1862), Ж. А. Жером, «Мавританская баня» (1870), «Бассейн в гареме» (ок. 1876)).

Сплошную стену искусственной красоты, охватившую выставочные экспозиции французских Салонов, а также холод викторианского пуританства решительно пробивает смелая самоуверенность Гюстава Курбе. Отмечая стилистические особенности манеры художника, К. Кларк писал: «Курбе остается поистине героической фигурой в истории обнаженной натуры. Его теория реализма, которая кажется жалким вздором, будучи изложенной словами, но потрясает своим величием, будучи выраженной в красках, заключается в избыточной страсти ко всему вещественному. Поскольку обычно реальность любого предмета проверяется осязанием, Курбе является архиреалистом: его первое побуждение схватить, сжать, смять или съесть было настолько сильным, что оно чувствуется в каждом прикосновении к холсту его кисти или мастихина. Взгляд художника охватывал женское тело с тем же восторгом, с каким ласкал оленя, пожирал яблоко или скользил по боку огромной форели. Подобная доведенная до предела чувственность исполнена своего рода животного величия, и в отдельных полотнах Курбе удается спокойно и без тени вызова одержать победу над стыдом, подобную той, что Д. Г. Лоуренс пытался одержать в прозе. Полновесность и осязаемость плоти в самом деле более реальна и прочна, чем утонченное изящество, и женщина, воплощающая идеал художника на большом полотне, известном под названием «Ателье художника», хотя и отличается спокойной чувственностью профессиональной натурщицы, в конечном счете является более типичной представительницей рода человеческого, чем Диана Буше» [7, с. 190]. Отстаивая свои права на реализм в теме «ню», мастер представлял натурщиц плотного телосложения. Свою «Купальщицу» (1853) живописец изобразил столь провокационно, что Наполеон III хлестнул полотно стеклом.

Это было только началом, за которым в 1863 г. последует появление «Олимпии» Эдуарда Мане, а затем откроется путь для портретных рисунков натурщиц Эдгара Дега, Анри Тулуз-Лотрека, серии купальщиц в творчестве Огюста Ренуара. Оценивая последних, К. Кларк отметит: «Пракситель и Джорджоне, Рубенс и Энгр, как бы они не отличались друг от друга, все признали бы в Ренуаре своего последователя. Как и Ренуар, они, вероятно, говорили бы о своих творениях как об искусных изображениях исключительно красивых людей. Именно так и должен говорить художник. Но на самом деле все они пытались создать некий образ, родившийся в воображении из сплава воспоминания, потребности и убеждения — воспоминания о произведениях искусства предшествующих эпох; потребности выразить собственные чувства и убеждения, что женское тело является символом гармонии природы. Они смотрели

с такой страстью на Венеру Земную, поскольку в ней мимолетно проскальзывали черты недостигаемого образа ее небесной сестры» [7, с. 199].

В действительности же, озабоченная тем, чтобы выглядеть респектабельно, женщина XIX в. умеренно красится, читает медицинские книги и не пренебрегает наставлениями светских дам, издающих руководства по правилам хорошего тона. Особой популярностью у современниц пользовалось издание Лолы Монтез, выпустившей в свет свою книгу «Искусство быть красивой» (1879). Прославленная актриса, основываясь на практических наблюдениях, заимствованных из медицинских трудов конца XVIII–XIX вв., активно пропагандировала теорию и практику содержания тела в чистоте. Она доказывала читательницам, что истинная красота может быть без особого труда обретена дома. Ее идея вечна: истинная красота человека — красота внутренняя, но каждая женщина может овладеть ею, отработывая свое умение владеть телом, чувствами и голосом [8, с. 75].

Подводя итоги достижениям XIX в., Огюст Роден создаст свою «Прекрасную Омьер» (1885), не только закрепляя за собой право на изображение оттачивающего, стареющего женского тела, но и выводя на первый план культурных поисков альтернативную традицию изображения женской наготы, черпающую свои тенденции в образности далекой готики.

А затем Пабло Пикассо откроет путь к кубизму в начале XX в. своими «Авиньонскими девицами» (1907), — картиной, которая шокировала не только неподготовленную публику, но и его друзей-художников. В ней живописец продемонстрирует иной взгляд на мир и искусство, в котором категории гармонии, фактуры, пространственных соотношений будут отменены, как будет отменено и само стремление к красоте. Категоричность его заявки будет воспринята не всеми, и поиски нового эквивалента женской телесности продолжаться многочисленными авторскими экспериментами. Женщина проявит себя в выпуклостях и впадинах скульптурных торсов А. Архипенко; мягкая певучесть ее форм зазвучит в изгибах линий обнаженных А. Модильяни и А. Матисса; отзовется кричащей дисгармонией цвета у немецких экспрессионистов и в «гала-обнаженностях» С. Дали. В России ее стройную спортивность воспоет Дейнека, а монументальность — В. Мухина, и т. д. Затем эта тема в искусстве СССР уйдет на вторые и третьи планы творческих проектов, уступив место иной, более актуальной тематике. И тогда она найдет свое воплощение в бесчисленном множестве живописных и скульптурных произведений, как в станковых, так и в эскизных разработках, допущенных на выставки в качестве самостоятельных произведений.

В XX в. изобразительное искусство постепенно утрачивает лидирующую функцию представления и воплощения неких зрительных образцов, которые

формируют общественные вкусы и идеалы. Оказавшись в этом столетии, женщина столкнется с жесткими историческими реалиями, которые отныне будут воплощаться не столько корифеями изобразительного искусства, сколько идолами киноэкранов, звездами телевизионных шоу и модных подиумов, с их собственными эстетическими законами, вкусами, закономерностями бизнеса и рекламы.

Модный калейдоскоп откроет французский модельер Поль Пуаре, который первым осмелится отказаться от главного женского фетиша в истории — корсета. Отныне облик женщины формируется только под воздействием природных реалий и гимнастических упражнений. Идею элегантной художавой простоты широко подхватит и разовьет Коко Шанель. Во многом с ее подачи новая современная женщина исповедует идеи плоского живота, маленьких грудей. Мир начинает поклоняться новому идолу: андрогинному телу, юношески, даже мальчишески художавому, угловатому, таящему некую скрытую двусмысленность.

Эти идеи быстро подхватит стремительно развивающийся кинематограф. С начала 1930-х на киноэкранах мира властвуют американские приоритеты, представленные типажам, воплощенными во внешности Марлен Дитрих, Греты Гарбо, Вивьен Ли. Именно они открыли триумфальное шествие плоскогрудых дам с очень тонкими талиями, утонченно накрашенных и бесконечно загадочных.

В 1940–1950-е итальянский неореализм вновь перетасовывает все приоритеты, восхитив мир пышностью форм Софи Лорен, Джини Лолобриджиды и Клаудии Кардинале; свою лепту в создание новых идеалов красоты внесут француженка Бриджид Бардо и американки Мерлин Монро и Одри Хепберн. Впрочем, уже в 1960-е художоба и «подростковость» вновь берут верх. Излюбленной моделью всех иллюстрированных журналов становится манекенщица Твигги (тростинка). Мир вновь боготворит тонкий, стройный силуэт, а женщины сходят с ума от желания быть такой же худой.

Скоро образность женщины-подростка снова приедается, и великие Кутюрье Ив-Сен Лоран, Поль Карден и Валентино выводят на модные европейские подиумы высоких, стройных, невероятно сексуальных Клаудию Шиффер и Линду Евангелисту. Эти женщины будут казаться почти богинями, и создавшие новый идеал представители Высокой моды еще не утратят способность творить ради ее величества Женщины, красоты ее тела и элегантности ее существования.

Идеалы конца XX в. не отрицали женственность и не приближались к андрогинности, которая царит на подиумах сегодня, когда формы и образы становятся мельче и суетней, а уплощенное до почти полного самоотрицания женское тело приносится на алтарь чуждой, а иногда и подсознательно враждебной к нему амбициозности.

Пропагандируемые теперь модные бренды, вкусы, стили — все они так непостоянны и изменчивы в извечной гонке за изысканностью силуэта, нарисованного на бумаге. Современная женщина, принимая или отрицая предложенные приоритеты, в очередной раз находится перед необходимостью уметь ценить именно то, что дано ей природой, и то, что так прекрасно и многолико воплощалось в разноречивых поисках лучших мастеров изобразительного искусства с древнейших времен и до наших дней. Проживая жизнь и принимая ее возможности, она должна соблюдать меру и культивировать в себе чувство гармонии, — ведь о том, что именно в ней заключается подлинная красота, предупреждали еще древние греки, а они хорошо знали, о чем говорят.

1. *Акимов А. И.* Искусство Древней Греции: Классика. — СПб., 2007.
2. Великие художники: Веласкес. — К., 2003. — Ч. 66.
3. Великие художники: Рембрандт. — К., 2003. — Ч. 62.
4. *Гомбрих Э.* История искусства. — М., 1998.
5. *Даниель С.* Рококо: От Ватто до Фрагонара. — СПб., 2007.
6. *Калмыкова В., Темкин В.* Шедевры мировой живописи. XIX век. Ориентализм и салон. — М., 2009.
7. *Кларк К.* Нагота в искусстве. Исследование идеальной формы / Пер. с англ. — СПб., 2004.
8. *Паке Д.* История красоты / Пер. с фр. — М., 2001.
9. *Якимович А.* Новое время. Искусство и культура XVII–XVIII века. — СПб., 2004.

Анотація. В статті Олени Ковальчук «Жіноче тіло в образотвірній традиції: природна даність та модні тренди» розглянуто художнє трактування жіночого тіла, створені протягом кількох історичних епох. В окремі періоди історії та культури жіноче тіло було представлено відомими мистецькими творами, котрі ушляхетнювали та виправляли його згідно канонів «високих» мистецьких ідеалів. Але історія образотворчості зберегла імена видатних майстрів, у своїх почуттях та смаках вільних від канонів та, здавалася б, назавжди вкорінених істин. Вони обожнювали тіло жінки, відтворюючи його таким, яким воно було створене природою: в усій його природній округлості та гармонійній м'якості ліній. Божественне та земне, гарне та потворне, гармонійне та дисгармонійне, жіноче тіло, відтворене у численних творах найталановитіших майстрів образотворчого мистецтва, стало об'єктом уваги даної статті.

Ключові слова: жінка, жіноче «ню», жіноче тіло, історія образотворчого мистецтва, канони, гармонійні пропозиції, модні тренди.

Аннотация. В статье Елены Ковальчук «Женское тело в изобразительной традиции: природная данность и модные тренды» рассмотрены художественные трактовки женского тела в различные исторические эпохи. В определенные периоды истории и культуры женское тело представлялось в известных произведениях искусства благородно исправленным канонами «высоких» академических идеалов. Но история изобразительного искусства сохранила имена великих мастеров, свободных в своих чувствах и вкусах от канонов, казалось бы, навечно укорененных истин. Они

боготворили тело женщины, изображая его таким, каким оно было сотворено природой: во всей естественности его округлостей и гармоничной мягкости линий. Божественное и земное, красивое и безобразное, гармоничное и дисгармоничное, — в данной статье рассматривается тематика женского тела, представленного многочисленными произведениями талантливейших мастеров изобразительного искусства.

Ключевые слова: женщина, женское тело, «ню», история изобразительного искусства, каноны, гармоничные пропорции, модные тренды.

Summary. The article of Helen Kovalchuk «Female Body in Art Tradition. Natural Existence and Fashion Trends» considered the artistic interpretation of the female body, created over several eras. In certain periods of history and culture of the woman's body was presented by famous artworks, which honoured and corrected it according to the canons of «high» art ideals. But the history of fine arts kept the names of great artists in their feelings and tastes that free and unbound off the canons and seemingly forever rooted truths. They worshiped the woman's body, recreating it in the way it was created by nature: in all its natural roundness and softness harmonious lines. The woman's body, which is spiritual and earthly, beautiful and ugly, harmonious and disharmonious, — was played in numerous works of talented masters of fine arts, and became the object of attention of this paper.

Keywords: woman, female «nude», female body, history of art, canons, harmonious proportions, fashion trends.