

КУЛЬТУРА ПОВСЕДНЕВНОСТИ

ЖОРЖ ВИГАРЕЛЛО

ИСКУССТВО ПРИВЛЕКАТЕЛЬНОСТИ

ИСТОРИЯ ТЕЛЕСНОЙ КРАСОТЫ
ОТ РЕНЕССАНСА ДО НАШИХ ДНЕЙ



Жорж Вигарелло
История привлекательности.
История телесной красоты
от Ренессанса до наших дней
Серия «Культура повседневности»

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=69961195

*Искусство привлекательности. История телесной красоты от
Ренессанса до наших дней: Москва; 2023
ISBN 9785444823117*

Аннотация

В книге Жоржа Вигарелло, профессора Университета Париж V, автора многих работ о репрезентации и культурной истории тела, прослеживается изменение концепции телесной красоты в Европе – от Ренессанса до наших дней. Какое тело считалось красивым, а какое безобразным? Какие средства по уходу за телом ценились в разные эпохи? Как повлияли на представление о красоте поп-культура и пропаганда здорового образа жизни? Насколько прочен идеал, в погоне за которым иногда ломаются судьбы? На материале изобразительного искусства, литературы, медицинских и эстетических трактатов, прессы, кинематографа и рекламы Жорж Вигарелло выстраивает увлекательный экскурс, позволяющий ответить на эти вопросы.

Содержание

ВВЕДЕНИЕ	7
ЧАСТЬ ПЕРВАЯ	14
Глава 1	16
Сила красоты и ограниченность выражения	17
Триумф «верха»	22
Надстраивание частей	30
Особая сила взгляда	32
Глава 2	37
Символ женской красоты	38
Мужчина: не красивый, а ужасный	41
Система темпераментов	46
Разновидности нравственного облика	50
Манеры, наружность, грациозность	55
Социальное и тяжеловесное	59
Глава 3	64
Необъяснимая лучезарность	64
Телесные прелести	66
Канон и идеал	68
Глава 4	76
Искусственность и предостережения	77
Мир тревог и беспокойств	83
Гуморы и цвет лица	86
Переделанный верх	90

ЧАСТЬ ВТОРАЯ	97
Глава 1	99
Город и эстетический спектакль	100
Талия, портрет, слова	104
Красота «спускается на землю»	109
Глава 2	116
От божественного света к гармонии	117
От блеска глаз к глубине взгляда	120
Шарм актрисы	126
Единая модель красоты?	131
Глава 3	135
Влияние гуморов	135
Утяжка	139
Фигура благородная, фигура народная	143
Осанка женская, осанка мужская	148
Война против румян и пудры	152
ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ	163
Глава 1	166
Регистр чувств и чувствительность	168
Конец ознакомительного фрагмента.	172

Жорж Вигарелло
Искусство
привлекательности.
История телесной
красоты от Ренессанса
до наших дней

УДК 616-007.71:930.85

ББК 71.061.1

В41

Редактор серии Л. Оборин

Перевод с французского А. Лешневской

Жорж Вигарелло

Искусство привлекательности: История телесной красоты от Ренессанса до наших дней / Жорж Вигарелло. 2-е изд. – М.: Новое литературное обозрение, 2023. – (Серия «Культура повседневности»).

В книге Жоржа Вигарелло, профессора Университета Париж V, автора многих работ о репрезентации и культурной истории тела, прослеживается изменение концепции телес-

ной красоты в Европе – от Ренессанса до наших дней. Какое тело считалось красивым, а какое безобразным? Какие средства по уходу за телом ценились в разные эпохи? Как повлияли на представление о красоте поп-культура и пропаганда здорового образа жизни? Насколько прочен идеал, в погоне за которым иногда ломаются судьбы? На материале изобразительного искусства, литературы, медицинских и эстетических трактатов, прессы, кинематографа и рекламы Жорж Вигарелло выстраивает увлекательный экскурс, позволяющий ответить на эти вопросы.

В оформлении обложки использована картина Корнелиса Круземана «Едины сердцем». 1830. Рейксмузеум, Амстердам / Rijksmuseum Amsterdam

ISBN 978-5-4448-2311-7

© Éditions du Seuil, 2004

© А. Лешневская, перевод с французского, 2013

© С. Тихонов, дизайн обложки, 2013; 2023

© ООО «Новое литературное обозрение», 2013; 2023

Посвящается моей дочери Клэр

ВВЕДЕНИЕ

В письме к мадам де Ментенон Людовик XIV описывает прибывшую во Францию принцессу Савойскую¹, будущую дофиню, которую он лично встретил в Монтаржи² 4 ноября 1696 года. Король счел принцессу «редкостной красавицей»³. Он подробно описывает ее лицо, «обворожительные» глаза, «алые» губы. Он обращает внимание на «изящную талию», «благородную осанку и деликатные манеры» принцессы, будучи уверен: такая красота создана, чтобы «покорять». Разумеется, эти характеристики лишены оригинальности, и встречаются они часто, что доказывает, с каким трудом красота, очарование, а также формы и рельефы тела поддаются точному описанию. Как видно из письма Людовика XIV, не все во внешности ценится одинаково: предпочтение отдается лицу, осанке и умению держать себя, то есть тому, без чего не обойтись в эстетике королевского двора. В то же время о теле будущей дофини не говорится ни слова, не считая упоминания тонкой талии (залога элегантности всего стана)

¹ Принцесса Мария Аделаида Савойская (1685–1712), жена герцога Бургундского, дофина Франции, внука Людовика XIV. – *Здесь и далее постраничные примечания принадлежат переводчику.*

² Город на севере Франции.

³ См.: *Lettres de Louis XIV, de Monseigneur le Dauphin, etc... adressées à Madame la marquise de Maintenon, imprimées par les bibliophiles français.* Paris, 1822.

и описания роста принцессы: «для своего возраста она скорее миниатюрна, чем высока». В конце XVII века именно так и следовало описывать наружность, чтобы удовлетворить ожидания аристократов.

Век спустя внешность описывается совершенно иначе. впервые намечается соответствие между красотой и здоровьем, оценивается легкость походки и движений, изучается своеобразие черт лица. Об этом свидетельствует, в частности, словесный портрет Марии-Антуанетты, созданный Александром де Тилли в конце XVIII столетия: ее глаза способны «выразить любое чувство», грудь «чуть полновата», плечи и шея «достойны восхищения», походка переменчива: «иногда она ступает твердо и торопливо, а иногда мягко и даже, я бы сказал, нежно, впрочем, не позволяя забыть об уважении к своей персоне»⁴. Тело становится заметнее и подвижнее. Взгляд наблюдателя отныне интересуют формы тела, жесты, мимика.

Различия между этими двумя описаниями внешности объясняются тем, что история изменила эстетические каноны, способы зрительного восприятия и изображения красоты. Именно такая история – история красоты – излагается в книге, которую вы держите в руках. Но речь пойдет не о

⁴ Tilly A. de. Mémoires (XVIII^e siècle). Цит. по: Les Français vus par eux-mêmes. T. II, Maurepas A. de, Brayard F. Le XVIII^e Siècle. Anthologie des mémorialistes du XVIII^e siècle. Paris: Robert Laffont, coll. «Bouquins», 1996. P. 906.

красоте в искусстве (эта тема и так хорошо изучена⁵), мы не станем прослеживать разницу между живописными школами и академическими критериями прекрасного. Речь пойдет о красоте в обществе, где в обыденных словах и поступках в самой непосредственной форме проявляются критерии телесной эстетики, привлекательности и вкуса. Для исследования такой истории важны как слова, так и изображения. В особенности слова, потому что именно в них выражается человеческое сознание: изучая лексику, можно судить о том, что интересует людей, что они считают важным, что затрагивает их чувства. То есть о той труднодоступной для понимания области, которую в свое время прекрасно охарактеризовал, рассуждая о любви, Жан-Луи Фландрен: «Наши чувства незаметны до тех пор, пока мы не облечем их в слова»⁶.

История красоты не творилась, она рассказывалась ее участниками, наблюдавшими ее нормы и образцы; эта история проявляется в том, например, как сохраняли и совершенствовали красоту, – поэтому в книге перечислены различные способы ухода за лицом и телом, мази, румяна, секретные рецепты. Вы узнаете, что на определенном этапе развития той или иной культуры считалось красивым, а что, на-

⁵ В качестве примера назову недавно вышедшую замечательную книгу: Barbillon C. *Les Canons du corps humain au XIX^e siècle, l'art et la règle*. Paris: Odile Jacob, 2004.

⁶ Flandrin J.-L. *Le Sexe et l'Occident. Évolution des attitudes et des comportements*. Paris: Seuil, 1981. P. 21.

оборот, отталкивающим, какому типу внешности отдавали предпочтение, какие линии и формы тела подчеркивали, а какие скрывали⁷, как менялись эти предпочтения от одной эпохи к другой. История красоты не ограничивается формой (хотя форма имеет первостепенную важность), но включает в себя экспрессию: различные проявления внутреннего мира (интерес к которым, кстати, рос очень медленно), души, обнаруживающей себя в позах и жестах; а также абстрактные характеристики, находящие выражение в теле, – тонус, ритм, подвижность. В широком смысле, в этой книге исследуются внешность и манеры: то, что в первых трактатах о красоте Нового времени называется «обликом» и «величественностью», а во французских трактатах эпохи классицизма прозаичнее – «приличным видом» и «умением себя держать»⁸. Сюда же относится то, что особенно трудно поддается формулировке: паралич чувств, заставляющий осознать собственную неспособность описать «совершенство», то непреодолимое препятствие, о котором пишет антрополог

⁷ Здесь я выдвигаю гипотезу о том, что история красоты «вписана» в тело: силуэты и формы, которые считаются красивыми, со временем изменяются. Эта гипотеза отличается от выдвинутой Артуром Морвиком в книге: *Beauty in History. Society, Politics, and Personal Appearance c. 1500 to the present*. London: Thames and Hudson, 1988, согласно которой «сама красота со временем изменилась незначительно», в отличие от «ценности, которой ее наделяют в обществе» (р. 8).

⁸ См.: Courtin A. de. *Nouveau Traité de civilité qui se pratique en France parmi les honnêtes gens*, Saint-Étienne, PUSE, 1998 (1-е изд., 1671), chap. XXXI «De la Contenance».

Вероника Наум-Грапп: «Красивая женщина была зрелищем впечатляющим, но малоосмысленным. Словно тот факт, что от нее нельзя отвести глаз, сам по себе все объяснял»⁹.

Теперь, когда названы критерии красоты и объекты, представляющие эстетическую ценность, можно проследить за направлением изменений. Во-первых, критериев прекрасного стало больше, и два вышеуказанных описания внешности, относящихся к XVII и XVIII векам, – яркий тому пример: соответствующая лексика постепенно обогащается, считающиеся красивыми объекты и формы становятся разнообразнее, понятия дифференцируются, их значения уточняются до тех пор, пока не появится новая, еще не имеющая словесного выражения, но представляющая эстетический интерес «мишень». Со временем начинают уточняться и описываться поверхности, объемы, даже ширина тела. Во-вторых, эстетические критерии медленно подвергаются индивидуализации: понятия о красоте, долго считавшейся абсолютной, теперь становятся относительными и охватывают все многообразие проявлений прекрасного. Впрочем, все это завоевываемое веками многообразие продолжает соотноситься с единым идеалом физического совершенства.

В-третьих, критерии красоты трансформируются под действием социально-бытовых и культурных факторов. Так, постепенная эмансипация женщины в обществе спровоцирова-

⁹ Nahoum-Grappe V. Présentation // Communication. № 60. Beauté laideur. 1995. P. 7.

ла соответствующие преобразования эстетического универсума: на смену традиционным требованиям к женской красоте – «стыдливости», непорочности, сдержанности – пришло раскрепощение как в одежде, так и в поведении – бóльшая свобода движений, более широкая улыбка, более открытое тело. Иначе говоря, история красоты неотделима от эволюции гендерных отношений и осознания человеком собственной идентичности.

Поэтому заявленную в заглавии книги тему следует, скорее, трактовать как историю изобретения красоты. В этом длительном творческом процессе можно выделить три этапа. Первый связан с ростом внимания к прекрасному. Европейская культура конца XV столетия характеризуется необычайным интересом к внешним проявлениям: беспримерным эстетическим любопытством, нашедшим выражение в ритуалах торжественного въезда государей, этикете королевского двора, научных трактатах. Новизна состоит в особенно трепетном отношении к красоте и внимании к производимому ей впечатлению.

На втором этапе отдельные части тела впервые наделяются эстетической ценностью: так, в XVII веке предпочтение отдавалось талии и бюсту, с чем связана столь важная роль корсета в высшем обществе; в конце XIX века, когда женщины впервые облачились в купальные костюмы и облегчающие платья, пальма первенства отошла телесному низу; в наши дни особую значимость приобрели мимика и жесты,

незримо подчиненные музыке и ритмам. Таким образом, историю красоты можно уподобить истории завоеваний, когда на каждом этапе к покоренной территории присоединяется все большее число объектов.

Третий этап – открытие не столько новых свойств, сколько новых форм, не столько «мест», сколько очертаний: например, в XIX веке особенно ценится силуэт с широкими плечами, узкой талией, грудью колесом. Верх корпуса теперь не отклоняется назад, свидетельствуя о высоком аристократическом происхождении, но удерживается в строго вертикальном положении, что должно придавать апломб, демонстрировать силу и буржуазную решительность. Если прежде ценилось тело величавое, то теперь выше всего ставится тело деятельное. Как видно, история красоты включает в себя последовательную смену форм, силуэтов, выражений и черт лица. «Изобретать» в ней – значит «переделывать», «перерисовывать».

С одной стороны, изменения в культуре трансформируют красоту, с другой – по трансформациям красоты можно как нельзя лучше судить об изменениях в культуре.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

ОТКРЫТИЕ КРАСОТЫ (XVI ВЕК)

«Простой и чистый свет, начало всех начал»¹⁰ – красота становится главной темой бесчисленных рассуждений и трактатов на заре Нового времени. Все они строятся вокруг единого постулата: в основе мира лежит совершенство. Красота мыслится как эталон, завершенное целое: «печать божия»¹¹, «с небес сошедший ангел»¹². Подобные теоретические установки на первый взгляд мало соотносятся с реальностью. Однако именно они меняют привычные способы зрительного восприятия тела, отдавая предпочтение «верху» – груди, лицу, глазам с их божественной искрой, – где может проявиться единственно возможная, истинная красота, совершенная уже потому, что «возвышенная». Следовательно, как невозможно подправить абсолютное, так нельзя и «доработать» Красоту. Румяна, например: не искажают ли

¹⁰ Ripa C. *Iconologie, ou les principales choses qui peuvent tomber dans la pensée touchant les vices ou les vertus*. Paris, 1643 (1-е изд., 1593). P. 30.

¹¹ Firenzuole A. *Discours de la beauté des dames*. Paris, 1578 (1-е изд. на ит. яз., 1552), «Ваша красота – дар небес, сулящий райское блаженство». P. 17. (Неполный пер. на рус. яз. см. напр.: Фиренцуола А. О любви и красотах женщин / Пер. А. Г. Габричевского // *Трактаты о любви эпохи Возрождения*. М.: Республика, 1992. Здесь и далее цитируется в нашем переводе.)

¹² Bandello M. *Un homme exemplaire / Nouvelles* (1554), из книги: *Conteurs italiens de la Renaissance*. Paris: Gallimard, coll. «La Pléiade». 1993. P. 508.

они данное в божественном откровении совершенство? Отсюда неоднозначное отношение ко всевозможным способам сделать тело более привлекательным, вечный спор о допустимости прикрас. Кроме того, обозначенная проблема косвенным образом связана с зависимым положением женщины в обществе. В отличие от сегодняшних представительниц слабого пола, женщина Нового времени с «нежным телом и ослепительно белой кожей лица»¹³, с одной стороны, признавалась эталоном красоты, с другой – оказывалась заложницей эстетики кротости, заложницей низведения женщины до уровня неподвижной декорации.

Характерное для тех времен видение идеального, детерминированное при этом по половому признаку, странным образом объединяло в себе представление о высшем совершенстве с уверенностью в его подчиненности.

¹³ Agrippa H. C. De la supériorité des femmes. Paris, 1509. P. 42.

Глава 1

ОПИСАНИЕ ТЕЛА: ПОСТРОЕНИЕ ИЕРАРХИИ

Красота Нового времени обязана своим появлением одному решающему открытию. Объемные, утопающие в драпировке фигуры полиптих «Страсти Христовы»¹⁴ (ок. 1340), какими их изобразил Симоне Мартини, разительно отличаются от персонажей «Распятия» (1456) кисти Мантеньи с их четко очерченными силуэтами и выписанным мышечным рельефом¹⁵. Дело в том, что «Распяятие» являет собой пример «изобретения тела»¹⁶: на этой картине красота осязаема, реалистична. Экспериментируя с телесной массой, цветом, пышными формами и округлостями, Мазаччо в 1420-е годы разрабатывает новый способ изображения плоти¹⁷, явив миру красоту. История произошедшего в эпоху Ренессанса «сдвига в развитии фигуративной мысли»¹⁸, открытие ре-

¹⁴ Симоне Мартини «Несение креста» (полиптих «Страсти Христовы»). Ок. 1340. Лувр, Париж.

¹⁵ Андреа Мантенья «Распяятие». 1456. Лувр, Париж.

¹⁶ См.: Laneyrie-Dagen N. L'Invention du corps. La représentation de l'homme, du Moyen Âge à la fin du XIX^e siècle. Paris: Flammarion, 1997.

¹⁷ Мазаччо «Троица». Ок. 1425. Церковь Санта Мария Новелла, Флоренция.

¹⁸ См.: Francastel P. La Figure et le Lieu. L'ordre visuel du Quattrocento. Paris: Gallimard, 1967. P. 25.

листичной манеры изображать человеческое тело, ярко проявившейся в тосканской живописи XV века с ее отчетливыми формами, уже написана и в дополнениях не нуждается.

Тем не менее, когда речь идет о повседневной жизни XVI века, нельзя не отметить, что бытовавшие в то время запреты и предписания устанавливали определенную иерархию зрительного восприятия мира и человеческого тела: взгляд фокусировался на верхней части, главным образом – на лице.

Сила красоты и ограниченность выражения

Для истории красоты особую важность представляют работы живописцев, хотя между XV и XVI веками обновлялись приемы не только в изобразительном искусстве. Именно в мастерских художников в конце XV века появляются женские портреты, модели для которых отбирались не столько по социальному статусу, сколько по красоте. К этому новому типу портретов относится «Красавица» Тициана¹⁹. Мы не знаем имени изображенной на полотне женщины, но она «совершенна», и портрет ее написан исключительно по этой причине и с единственной целью (которая, кстати, и побудила герцога Урбино приобрести картину) – любоваться «идеальной Красотой»²⁰. Герцог не знает даже имени натурщи-

¹⁹ Тициан «Красавица». 1530. Галерея Питти, Флоренция.

²⁰ См.: Cropper E. The beauty of woman. Problems of the rhetoric of Renaissance

цы (которую он называет «дамой в голубом платье»), однако признается, что испытывает ни на что не похожее наслаждение, созерцая красоту, запечатленную «исключительно из интереса к ней самой»²¹. Ценители искусства собирают коллекции, руководствуясь новыми принципами: теперь их цель не только в том, чтобы собрать изображения традиционных религиозных сцен, диковинок, портреты частных людей или общественных деятелей (таково, например, уникальное собрание 1520–1530-х годов флорентийца Паоло Джовио²², включающее в себя многочисленные изображения императоров, ученых и королей), но и в том, чтобы на наглядных примерах проиллюстрировать законы красоты.

Столь «пристальное» внимание к внешности в живописи не могло не повлиять на литературу. Новая система отсчета мгновенно вытеснила из словесных описаний наружности средневековые клише и аллюзии, противопоставляющие полную грудь тонкой талии, причем обязательно на белом фоне: «стройная и гибкая в талии»²³, – говорится о молодой девушке в эпической поэме «Эли де Сен-Жиль»; «стройная

portraiture // M. W. Ferguson, M. Quilligan, N. J. Vickers. *Rewriting the Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe*. Chicago: University of Chicago Press, 1986. P. 179.

²¹ Ibid.

²² См.: Haskel F. *L'Historien et ses images*. Paris: Gallimard, 1995 (1-е амер. изд., 1993). P. 74.

²³ Houdoy J. *La Beauté des femmes dans la littérature et dans l'art du XII^e au XVI^e siècle*. Analyse du livre de Niphus: «Du beau et de l'amour». Paris, 1876. P. 27.

талия»²⁴ упоминается также в XIII веке в портрете Бланше-флор; «упругие перси, белое тело, ясный лик»²⁵ отмечаются в описании Беатрисы уже в другой поэме XII века «Рауль де Камбрэ». Очевидно, что в Средние века существовал определенный канон красоты: бледная кожа, симметричное лицо, полная грудь, узкая талия. Тело, описываемое словами XVI века, предстает в ином свете: подчеркивается плоть, растет число характеризующих ее выражений. Тело, в первую очередь женское, приобретает объем и цвета, прежде не использовавшиеся для его словесного изображения, становится полнее, мясистее. Скрытая в нем чувственность наводит на мысль о «живительной силе»²⁶, притекающей к коже, о курсирующих в организме «жизненных соках», «молоке и крови»²⁷.

Эти изменения обусловлены обострившейся восприимчивостью к прекрасному, эстетике и удовольствиям, склонность к которым все спокойнее принимается обществом. Все чаще люди отдают предпочтение земным ценностям: развлечениям, сиюминутным радостям жизни, той содержательности, наполненности предметного мира, которую воспели в

²⁴ Ibid. P. 22.

²⁵ Idem. См. также: Kelso R. *Doctrine for the Lady of the Renaissance*. Chicago: Illinois Press, 1957 (гл. «Love and beauty»). P. 136.

²⁶ Agrippa H. C. *De la supériorité des femmes*. Paris, 1509; «все члены наполнены живительной силой» цит. по: Houdoy J. *Op. cit.* P. 79.

²⁷ Fortini P. *Antonio Angelini et la Flamande // Nouvelles (XVI^e siècle), Conteurs italiens de la Renaissance*. Paris: Gallimard, coll. «La Pléiade». 1993. P. 846.

своём творчестве поэты «Плеяды». Изумление красотой не могло не вылиться в слова: в 1560 году Ронсар сравнивает женскую грудь с «белоснежным алебастром»²⁸, в 1575 году Луи ле Жар называет высокий лоб сверкающим, «как полированная слоновая кость»²⁹. В сравнениях преобладают драгоценные материалы и очищенные субстанции: «жемчужина Востока», «нетронутый снег»³⁰, «окруженная кристалльными водами лилия»³¹.

Набор подобных словесных характеристик ограничен. Это показывает, с каким трудом на заре Нового времени красота обретала вербальное выражение. Формированию наглядных описаний внешности мешают стереотипы. Лучшим примером тому служит слово *embonpoint*, которое можно перевести как «в хорошем теле». Его часто использовали в XVI веке для обозначения равновесия между «худобой» и «полнотой», однако ни само это выражение, ни входящее в его состав и допускающее различные вариации имя прилагательное вовсе не указывали на конкретные телесные формы, а скорее передавали общее впечатление от наружности: например, возлюбленная «монаха-доминиканца» из «Ста но-

²⁸ Ronsard P. *Le Second Livre des Amours* (1560) / *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, coll. «La Pléiade», 1993. Т. I. P. 232.

²⁹ Jars L. le. См.: *Précis de littérature française du XVI^e siècle: la Renaissance*, dir. R. Aulotte. Paris: PUF, 1991. P. 98.

³⁰ Fortini P. *Op. cit.* P. 846.

³¹ Ronsard P. *Le Premier Livre des sonnets pour Hélène* (1578), *Œuvres... Op. cit.* Т. I. P. 153.

вых новелл» описывалась как «весьма привлекательная особа в хорошем теле»³² (*en bon point*); в другом сочинении изображенная в бане женщина названа «красавицей в большом теле»³³ (*en grand point*); прокурор из «Веселых разговоров» Бонавентюра Деперье содержал и «наряжал»³⁴ «молодую девушку», пребывающую «в хорошевшем с каждым днем теле» (*en meilleur point de jour en jour*); наконец, некрасивой и «в дурном теле» (*en mauvais point*) названа «уже немолодая»³⁵ особа в пятнадцатой новелле «Гептамерона». Как видно, такие характеристики, выстроенные в иерархию от худшего к лучшему, меньшего к большему, но не имеющие единой, упорядочивающей точки отсчета, не позволяют составить ясного представления о внешности героев.

Точность в описаниях появится со временем: словарь красоты пополняется по мере того, как формируется ясное и детализированное представление о теле.

³² Les Cent Nouvelles nouvelles (1462), *Conteurs français du XVI^e siècle*. Paris: Gallimard, coll. «La Pléiade», 1956. P. 328.

³³ Ibid. P. 258.

³⁴ Bonaventure des Périers, *Récréations et joyeux devis* (1558), *Conteurs français...* Op. cit. P. 389. (Неполное изд. на рус. яз. см. напр.: Деперье Б. Из «Новых забав и веселых разговоров» // *Европейская новелла Возрождения*. М.: Худ. лит., 1974.)

³⁵ Navarre M. de. *L'Heptaméron* (1559), *Conteurs français...* Op. cit. P. 819.

Триумф «верха»

Бытовавшие в обществе XVI века обыденные представления о красоте, о которых мы и говорим в этой книге, в большой мере зависели от строгих правил, определявших облик. Человеческое тело рассматривалось не объективно, а в соответствии с нравственным кодексом. Красивыми могли считаться только те области тела, которые соответствовали единственному и главному критерию моральности: открыты они взгляду или скрыты от него. Спрятать от глаз означало подчеркнуть не интимный или таинственный характер скрытого, а срамной, что разделяло тело на зоны возвышенного «верха» и греховного «низа». В соответствии с этой нехитрой логикой «приличное» следовало выставлять на всеобщее обозрение, а «недостойное» убирать «с глаз долой»³⁶. Аньоло Фиренцуола, например, в своем сочинении «О любви и красотах женщин», пространно описав нагое тело, подчеркивал, что ниже талии бесполезно искать красоту: «Сама природа побуждает женщин и мужчин выставлять напоказ верхние части тела и прятать нижние, ибо в первых заключена красота, и они должны быть видимы, чего нельзя сказать о вторых, представляющих собой не что иное, как пье-

³⁶ Bouaystua P. Bref Discours sur l'excellence et dignité de l'homme. Paris, 1982 (1-е изд., 1558). P. 14.

дестал, служащий опорой для верха»³⁷. Жан Лиебо в трактате о привлекательности тела утверждает, что «останавливает свой выбор на открытых частях», что, впрочем, не помешало ему предварительно обследовать тело целиком. В этом контексте реплика из датированного концом XVI века диалога между матерью и дочерью представляется вполне закономерной: «Стоит ли заботиться о красоте ног, раз показывать должно другое?»³⁸

В XVI веке платье становится значительно объемнее. В юбку вшивают железные или деревянные «обручи»³⁹ так, чтобы от талии она расходилась почти по горизонтали. Низ платья становится пьедесталом для бюста, что еще больше подчеркивает исключительную важность «верха». Нельзя сказать, что «низу» совсем не уделяют внимания: юбка нередко шьется из роскошного материала, но только для того, чтобы отвлечь зрителя от естественных форм тела; это видно, например, на гравюрах де Воса и Галле, относящихся к 1595 году: нижняя часть изображенных на них платьев отличается большим богатством отделки, чем верхняя. Однако главная функция «низа» – служить основанием, неподвижной подставкой для «верха», как на портретах англий-

³⁷ Firenzuola A. Discours de la beauté des dames. Paris, 1578 (1-е изд. на ит. яз., 1552). P. 27.

³⁸ Romieu M. de. Instructions pour les jeunes filles par la mère et fille d'alliance (1597). Paris: Nizet, 1992. P. 71.

³⁹ См.: Saint-Laurent C. Histoire imprévue des dessous féminins. Paris: Herscher, 1986, «la folie des vertugades» («безумное увлечение обручами»). P. 66.

ских дам работы Ганса Гольбейна⁴⁰ или на портретах итальянских аристократок Аньоло Бронзино⁴¹. Итак, в XVI веке костюм шьется расширенным книзу, чтобы скрыть анатомические линии таза и ног⁴². Облаченное в него тело напоминает скульптурный бюст, возвышающийся на задрапированном подиуме, или, согласно сравнению Фиренцуолы, фаянсовую вазу, контуры которой изображают туловище, подставка – ноги, а дугообразные ручки – руки женщины⁴³.

Это иерархическое представление о теле поддерживалось уверенностью в том, что законы эстетики должны согласовываться с законами космоса. В XVI веке моделью телесной красоты служит красота мироздания, где образцом совершенства являются небесные сферы: небу космическому соответствует небо телесное. Изящное обнаруживает себя «главным образом в верхних частях корпуса, обращенных к солнцу»⁴⁴, поскольку они «близки ангельской природе»⁴⁵.

⁴⁰ Boucher J. Deux Épouses et reines à la fin du XVI^e siècle. Saint-Étienne: PUSE, 1995. P. 236.

⁴¹ Ibid. P. 232.

⁴² См.: Newton S. M. The body and high fashion during the Renaissance // *Le Corps à la Renaissance*, dir. J. Céard, M.-M. Fontaine, J.-C. Margolin, colloque de Tours (1987). Paris: Aux amateurs de livres, 1990.

⁴³ Baillet R. *Le corps féminin dans la littérature italienne de la Renaissance: du cours magistral aux travaux pratiques // Le Corps de la femme: du blason à la dissection mentale, actes du colloque. 18 nov. 1989. Université de Lyon-III, «Le dessin des vases»*. P. 17.

⁴⁴ Romei A. *La Sepmaine ou sept journées...* Paris, 1595 (1-е изд. на ит. яз., 1552). P. 12.

Их расположение уже само по себе привлекает внимание: возвышаясь, они позволяют каждому «лучше их рассмотреть»⁴⁶. Поэтому как в словесных, так и на живописных портретах того времени изображаются прически в форме облаков и сияющие, как солнце, лица с их нарочитой «геометрической правильностью»⁴⁷. Эти законы красоты действовали еще в начале XVII века, когда Флюранс Риво⁴⁸ в своем «Искусстве привлекательности» предложил усложненный вариант телесной иерархии: нижние части называются у него «фундаментом», средние – «кухней и кладовыми», и только верхние, созданные для созерцания и демонстрации праздничных убранств, считаются благообразными, в особенности лицо – произрастающий из тени дивный «плод»⁴⁹. Эти же эстетические принципы реализованы в структуре архитектурных сооружений той эпохи, верхние ярусы которых выглядят продуманнее и эффектнее нижних; а также – в законах морали и обусловленных ими представлениях об анато-

⁴⁵ Fournier A. Le. La Décoration d'humaine nature avec plusieurs souveraines recettes... Paris, 1582. P. 2. См. также: Hale J. La Civilisation de l'Europe à la Renaissance. Paris: Perrin, 2003 (1-е изд., 1993). P. 566.

⁴⁶ Firenzuole A. Op. cit. P. 10.

⁴⁷ Chirelstein E. Lady Elisabeth Pope: The Haralidic Body // Renaissance Bodies. The Human Figure in English Culture, 1540–1660, ed. by L. Grent and N. Llewellyn. London: Reaktion Books, 1990. P. 38.

⁴⁸ Флюранс Риво (или Давид Риво де Флюранс, 1571–1616) – французский литератор и математик, учитель Людовика XIII.

⁴⁹ Flurance Rivault D. de. L' Art d'embellir. Paris, 1608. P. 27.

мии⁵⁰: в XVI веке существовали различные классификации телосложения – от благородного до крестьянского, от изящного до грубого. В итоге любое вертикальное изображение требовало обозначения высшей и нижней точек, великого и недостойного.

Так появились усеченные портретные изображения. Даже Ронсар, описывая тело, упоминает лишь «возвышенные» его части: «Глаза, лоб, шею, губы и грудь»⁵¹, зачастую оставляя без внимания все, что не относится к лицу и бюсту:

Грудь, белоснежная как алебастр,
Глаза – два солнца,
Прекрасные локоны⁵².

В стихотворении, которое влюбленный в Кассандру поэт⁵³ передает художнику Жану Клуэ, чтобы тот по словесному портрету создал живописный, в 140 из 170 строк говорится только о лице⁵⁴. У Мориса Сева в 1544 году границы

⁵⁰ Delft L. Van. *Littérature et Anthropologie. Nature humaine et caractère à l'âge classique*. Paris: PUF, 1993. «L'anatomie moralisée». P. 183.

⁵¹ Ronsard P. *Le Second Livre des amours (1557), Œuvres complètes*. Op. cit. T. I. P. 272.

⁵² Ibid. P. 232.

⁵³ Имеется в виду Ронсар, посвятивший Кассандре Сальвиати, дочери флорентийского банкира, первый сборник любовных сонетов, озаглавленный «Первая книга любви».

⁵⁴ Ronsard P. *Élégie à Janet peintre du roy // Le Premier Livre des amours (1552), Œuvres complètes*. Op. cit. T. I. P. 152.

изображаемого заужены еще сильнее: из 450 написанных им десятистиший, прославляющих «совершенные»⁵⁵ душу и тело Пернетты дю Гийе⁵⁶, более ста описывают глаза девушки, а тело не упоминается вовсе. Силуэт Пернетты остается едва намеченным, словно размытым.

Но даже такой, избирательный взгляд на человеческое тело формирует идеал красоты. Модель правильного лица вполне традиционна: форма должна быть овальная, цвет кожи – напоминать о «розах и лилиях». Зато совершенный бюст мыслился гораздо оригинальнее: своими очертаниями ему следовало походить на «корзину», то есть сужаться книзу; вот, как его описывали современники: «Верхняя часть корпуса имеет форму перевернутой груши, вверху чуть сдавленной, а внизу узкой и округлой»⁵⁷; главными достоинствами бюста считались симметрия и изящество. В то же время радикальных изменений в традиционных представлениях о правильной форме торса не произошло, новизна скорее в том, как эту форму создавали: подчеркивая широкие плечи, спрямляя линию ребер, утягивая талию. Утончение силуэта – характерный признак Нового времени. Тонкая талия считалась одной из важнейших характеристик красивой внеш-

⁵⁵ Scève M. *Délie, objet de plus haulte vertu* (1544), *Poètes du XVI^e siècle*. Paris: Gallimard, coll. «La Pléiade», 1985. P. 216.

⁵⁶ Пернетта дю Гийе (Pernette du Guillet, 1520–1545) – французская поэтесса, ученица Мориса Сева.

⁵⁷ Ibid.

ности, тем более что «обширные бока» имели отрицательные коннотации: например, в «Ста новых новеллах» (XV век) герои с «большим животом» непременно оказываются неловкими или глупыми, даже если у них нет других физических недостатков, а одну даму называют «слегка оплывшей в талии» только потому, что она не «самая стройная на всем белом свете»⁵⁸.

Следующий элемент привилегированного «верха» – руки; сегодняшний читатель, наверное, удивился бы тому, в какой мере пальцы могли очаровать своего созерцателя в XVI веке. Среди сохранившихся рисунков той эпохи этюдкам, изображающим кисти рук, нет числа. Руки часто упоминаются в литературных описаниях. Красивая кисть должна быть удлиненной, белой, тонкой. Знаменитый мемуарист Брантом, он же Пьер де Бурдейль, обращает внимание на руки Марии Стюарт, описывая, как «изящно касалась лютни ее белая ручка, а пальцы по прелести не уступали перстам Авроры»⁵⁹; руки Екатерины Медичи интересуют его не меньше, он пишет о сходстве рук королевы и ее сына⁶⁰. Страстный ценитель рук Генрих VIII поручает эмиссарам оценить красоту герцогини Неаполитанской, на которой намерен жениться,

⁵⁸ Les Cent Nouvelles... Op. cit. P. 178.

⁵⁹ Brantôme (Pierre Bourdeille, seigneur de), *Trois Vies illustres, Marie Stuart, Catherine de Médicis, le Duc de Guise* (рукопись XVI века). Paris: Gallimard, 1930. P. 74.

⁶⁰ Ibid. P. 34.

для чего наказывает им как можно «детальнее обрисовать ее обнаженные руки, как именно они сложены, полные или худощавые, крупные или миниатюрные, длинные или короткие; указать, каковы на вид ее пальцы: толстые они или тонкие, длинные или короткие, расширяются или сужаются на концах»⁶¹.

Итак, в XVI веке одним из важнейших объектов красоты считались руки, равно как и лицо. Во-первых, потому, что руки относились к телесному «верху». Во-вторых, по рукам можно было судить о том, что спрятано под одеждой. Открытые взглядам руки будоражили воображение, как в новелле Джанфранческо Страпаролы, где богатая помещица Изотта, желая соблазнить слугу, подвернула рукава до самого локтя, «обнажив белые, нежные и полные руки, соперничавшие в белизне с только что выпавшим снегом»⁶². Эмиссары Генриха VIII неспроста настоятельно подчеркивают «соблазнительную округлость»⁶³ и «приятную на ощупь кожу» рук неаполитанской принцессы: в этих примерах руки выступают посулом, даже залогом того, чего не видно, вместе с

⁶¹ «Instructions données par Henri VIII roi d'Angleterre à ses serviteurs de confiance...», 1504, A. Cabanès, Les Cabinets secrets de l'histoire. Paris, 1900. T. IV. P. 156.

⁶² Straparole G. Isotta et Travaglinio // Les Facétieuses nuits // Conteurs italiens... Op. cit. P. 392. (Рус. пер. с небольшими изменениями цит. по: Страпарола Дж. Приятные ночи / Пер. с ит. А. С. Бобовича, пер. стихов Н. Я. Рыковой. М.: Наука, 1978.)

⁶³ Instructions données par Henri VIII... Op. cit. P. 158.

тем обнаруживая двусмысленный характер описаний, сосредоточенных только на благородном «верхе».

Надстроивание частей

Трактаты о красоте XVI века формировали представление не только об иерархической упорядоченности частей тела и соответствии их моральным императивам, но и о том, каким образом эти части соединяются между собой: тело представлялось как совокупность «надстроенных» друг над другом элементов. Сравнение ног с опорными колоннами не позволяло обратить внимание на округлости таза или подвижные изгибы спины. Сопоставление широкой юбки с пьедесталом мешало помыслить о связующем звене, которое может существовать между верхом и низом.

В результате возникает представление о теле как о совокупности надстроенных друг над другом элементов. В обыденном восприятии внешний облик отождествляется с фасадом и его опорой или даже с «роскошным дворцом»⁶⁴, «изящной скульптурой», вазой или статуей, ноги и бедра которой представляются единым элементом – постаментом или пьедесталом. Образ колоннады или монумента⁶⁵ на цоколе часто встречается в литературе той эпохи:

⁶⁴ Minut G. de. De la beauté, discours divers... Lyon, 1587. P. 261.

⁶⁵ Об «архитектурной красоте» и ее метафорах см.: Castarède J. Les Femmes galantes du XVI^e siècle. Paris: France-Empire, 2000. P. 19.

Беломраморные две колонны
Надежною опорой служат животу⁶⁶.

Представление о теле как о неподвижном архитектурном сооружении ведет к окончательной победе статики над динамикой, не позволяя развиваться предположениям о тех силах, что скрепляют верх и низ между собой: тело видится либо многоэтажной конструкцией, части которой просто располагаются друг над другом, либо «прекрасным зданием на двух колоннах»⁶⁷, кажущихся параллельными друг другу и прямыми или же вовсе одной «прямой колонной»⁶⁸, «умещающей на себе все». Об этом свидетельствует, помимо прочего, тот факт, что анатомы XVI века не оставили подробного описания женских бедер и таза. Основоположник научной анатомии Андреас Везалий указывает только на разницу в ширине между мужскими и женскими бедрами, ничего не сообщая о физиологической обусловленности этого явления. Знаменитый хирург эпохи Возрождения Амбруаз Паре ограничивается общей характеристикой формы «подвздошной и седалищной»⁶⁹ костей таза, не описав различия

⁶⁶ Anonyme. *Le ventre // Blasons du corps féminin*, in *Poètes du XVI^e siècle*. Paris: Gallimard, coll. «La Pléiade», 1953. P. 334.

⁶⁷ Brantôme (Pierre Bourdeille, seigneur de), *Les Dames galantes (XVI^e siècle)*. Paris: Gallimard, coll. «Folio», 1981. P. 290.

⁶⁸ Guazzo S. *La Civile Conversation*. Paris, 1582 (1-е изд. на ит. яз., 1574). P. 391.

⁶⁹ Paré A. *Œuvres diverses en 28 livres...* Paris, 1585. P. 233.

между ними. Вопросы о функции поясничного изгиба или об устройстве таза даже не затрагиваются. Согласно понятиям XVI века, поддержку телу обеспечивают твердые вставки, выстроенные вертикально: иными словами, тело держится прямо только за счет упорядоченных особым образом костей скелета.

Таким образом, идеал красоты Нового времени, впервые описанный в XVI веке, мыслился как сочетание частей: соотношение объектов, являющих собой совершенство.

Особая сила взгляда

Среди всех красот привилегированного верха решающая роль отводилась глазам. В самом деле, не через глаза ли телесный свет вырывается наружу?⁷⁰ Сияющие глаза подобны звездам, солнцу, небу, его «ослепительно ясной глади»⁷¹. Такое сравнение было весьма распространено, поскольку анатомы XVI века сравнивали глаз с горящим пламенем; они полагали, что глаз устроен по принципу «фонаря»⁷², то есть сам излучает свет, как думал еще Плиний Старший, а не отражает лучи по принципу зеркала, согласно более современ-

⁷⁰ Систематическое изучение взгляда в эпоху Ренессанса представлено в работе: Havelange C. De l'œil et du monde, une histoire du regard au seuil de la modernité. Paris: Fayard, 1998.

⁷¹ Scève M. Op. cit. P. 110.

⁷² Плиний Старший. Естественная история. Книга XI, гл. XXXVII.

ной концепции Андре Дюлорана⁷³ или Иоганна Кеплера⁷⁴. Считалось, что глаза наделены особой силой, они способны светиться в темноте, как у кошек или у волков, или «указывать путь кораблю», подобно «маякам»⁷⁵. Бальдассаре Кастильоне в трактате «Придворный» пространно рассуждает об «испускаемом глазами» огне, «испарениях чистейшей крови»⁷⁶, способных достичь и даже парализовать того, кто в эти глаза посмотрит. Об этом же позднее, в 1550 году, писал Джироламо Фракасторо: «Фессалийцы и выходцы из некоторых критских семейств имеют склонность вредить людям дурным глазом; дети, которых они сглазили, заболевают»⁷⁷. В текстах, послуживших Фракасторо источниками вдохновения, утверждается также, что глаза больного «испускают пагубный газ»⁷⁸, способный проникнуть в глаза находящегося рядом человека и заразить его. Анатомы эпохи Ренессан-

⁷³ Андре Дюлоран (André du Laurent или Dulaurens, 1558–1609) – врач Марии Медичи и Генриха IV, автор сочинений по анатомии и медицине.

⁷⁴ Dictionnaire d'histoire des sciences, dir. D. Lecourt. Paris: PUF, 1999, art. «Képler». P. 596.

⁷⁵ Delphyen Le. Défense en faveur des dames de Lyon. Lyon, 1596. P. 12.

⁷⁶ Castiglione B. Le Livre du courtisan. Paris: Garnier-Flammarion, 1991 (1-е изд. на ит. яз., 1528). P. 395. (Неполный рус. пер. см. напр.: Кастильоне Б. О придворном / Пер. О. Ф. Кудрявцева / Эстетика Ренессанса. М.: Искусство, 1981. Т. 1. С. 346–361. – Прим. пер.)

⁷⁷ Blay M., Halleux R. Attraction/Affinité // La Science classique, dir. M. Blay, R. Halleux. Paris: Flammarion, 1998. P. 449.

⁷⁸ Mondeville H. de., цит. по: Y. Knibiehler et C. Fouquet. La Femme et les Médecins. Paris: Hachette, 1983. P. 57.

са пересказывают в своих сочинениях заимствованную у античного врача Галена историю «постепенно слепнувшего солдата, который чувствовал, как с каждым днем слабел поток света, исходящий из его глаз»⁷⁹.

В 1561 году поэту Пьеру Шателюру представилась возможность обыграть такое понимание устройства глаза в своем творчестве. Сопровождая Марию Стюарт в Шотландию, он сочинил хвалебную песню очам королевы, основываясь на том, что они как нельзя лучше противостоят густому туману Ла-Манша: «Ни фонарь, ни факел нам не нужны: сияющее пламя этих прекрасных королевских глаз не только озарит окружающее нас море, но и воспламенит его, если понадобится»⁸⁰. Иначе говоря, из смешения двух образов – стрел и огня – рождается представление о красоте как о специфическом излучении, пронизывающем пространство и зрителя:

Твой грозный взгляд своим лучом
Вонзился в сердце мне⁸¹.

Поскольку считалось, что глаза приближены к небесным сферам, среди благородных достоинств этой части тела числилась, помимо прочего, способность обмениваться светом

⁷⁹ Laurens A. du. Œuvres anatomiques // Les Œuvres. Paris, 1639. P. 566.

⁸⁰ Brantôme (Pierre Bourdeille, seigneur de). Trois Vies illustres... Op. cit. P. 30.

⁸¹ Ronsard P. Le Premier Livre des sonnets pour Hélène. Op. cit. P. 342.

со звездами, «смотреть в небеса, как в зеркало»⁸². Поэзия Мориса Сева – характерный тому пример: в его стихах глаза, присутствующие чуть ли не в каждой строке, сравниваются с «солнцем», «небесными светилами», «мерцающими звездами», «лучистыми сапфирами»; они мечут «стрелы», «копья», «лучи», источают «злобу» или «гнев»; даже брови превращаются у него в «дивные дуги»⁸³, испускающие молнии и острые стрелы; при этом остальные части тела Морис Сев упоминает редко. К слову, живописцы XVI века используют глаза как своеобразный канал, чтобы углубить пространство картины, «пустить напряжение по проводам взгляда»⁸⁴; этот канал пропускает потоки в обе стороны: вглубь, где пространство картины обретает объем, и наружу, направляя лучи на зрителя.

Итак, из рассмотренных выше примеров следует, что назвать человека красивым означало прежде всего – указать на его прекрасное лицо или на чарующую силу взгляда, в особенности если это взгляд блестящих черных глаз, встретившись с которым остается только «потупить очи долу»⁸⁵. Под красотой понимается примитивное влечение к прекрасному – сосредоточенность на отдельных его объектах; развить и усовершенствовать такое понимание эстетики способ-

⁸² Liébault J. *Trois Livres de l'embellissement des femmes*. Paris, 1582. P. 10.

⁸³ Scève M. *Op. cit.* P. 165.

⁸⁴ Chastel P. *Le Mythe de la Renaissance, 1420–1520*. Paris: Skira, 1969. P. 148.

⁸⁵ Liébault J. *Op. cit.* P. 8.

но только время: постепенно и другие части тела будут наделены значением, которого в начале XVI века они были лишены.

Глава 2

«ПОЛ» КРАСОТЫ

В эпоху Возрождения понятие красоты относится только к женщине, вследствие чего включает в себя сочетание таких типичных для Нового времени женских характеристик, как слабость и совершенство. Появляются новые выражения, конкретизирующие представление о красоте: «Божественная полнота»⁸⁶, «дивные жесты»⁸⁷, «ароматное дыхание»⁸⁸. Среди женщин избирается эстетический идеал, каковой, будучи обращен в «символ красоты», превозносится «до небес»⁸⁹. В пользу женщин делаются сравнения: «красота предпочла мужчинам женщин, щедро наделив их своими дарами»⁹⁰. Красота заставляет ценить женщину настолько, что становится залогом ее совершенства. За счет этого углубляется интерес к воздействию прекрасного и хорошему вкусу, а также происходят некоторые культурные измене-

⁸⁶ Lemaire J. Les Illustrations de Gaules et Singularités de Troye (XVI^e siècle). Цит. по: Houdoy J. Op. cit. P. 82.

⁸⁷ l'Arétin P. La belle et le vieux comte // Raisonsnements (1534) // Conteurs italiens... Op. cit. P. 797.

⁸⁸ Ronsard P. Le Second Livre des amours (1560), Œuvres complètes. Paris: Gallimard, coll. «La Pléiade», 1993. P. 214.

⁸⁹ Bandello M. La Courtisane fouettée // Nouvelles (1554) // Conteurs italiens de la Renaissance. Paris: Gallimard, coll. «La Pléiade», 1993. P. 725.

⁹⁰ Agrippa C. H. De la supériorité des femmes. Paris, 1509. P. 42.

ния: в Новое время положение женщины в обществе упрочняется. Правда, безотчетную и навязчивую уверенность в ее неполноценности преодолеть не удастся.

Символ женской красоты

Прежде всего женщина идеализируется на словах: «Ни одно зрелище не восхищает так, как красивая женщина, это чудо из чудес; только слепой не признает, что Бог наделил женщин самым прекрасным, что есть во вселенной»⁹¹. Идеализируется она и в изобразительном искусстве, о чем свидетельствуют многочисленные изображения Венер, с их плавными, неземными формами, благородными позами: согласно историку и социологу искусства Пьеру Франкастелю, в живописи Ренессанса «Венера заменяет Пречистую Деву»⁹². С середины XVI века женщин прославляют самые выдающиеся умы своего времени. Например, красота Джованны Арагонской, чьим портретом пожелал любоваться король Франциск I, считалась столь совершенной, что воспевалась в целом ряде «поэтических апофеозов», а добродетели Джованны признавались столь выдающимися, что в 1551 году в Венеции члены Академического общества по сложным вопросам (Accademia dei Dabbiosi) приняли указ о возведении хра-

⁹¹ Ibid. P. 73.

⁹² Francastel P. La Figure et le Lieu. L'ordre visuel du Quattrocento. Paris: Gallimard, 1967. P. 280.

ма в ее честь⁹³. В 1552 году писатель Джироламо Рошелли в пространном комментарии к сонету, воспевающему достоинства Марии Арагонской (сестры Джованны), возвел красоту благородной девушки в архетип, *criterium sacrae*⁹⁴, с которым следует соотносить внешность других женщин; идея единой модели красоты увлекла французского мыслителя Пьера Бейля даже столетие спустя⁹⁵. Хотя храм в честь Джованны Арагонской был построен не из камня, но из слов, сам факт его существования свидетельствует о том, сколь многообразны были в то время формы прославления красоты, связываемой исключительно со слабым полом. Так, Джованну Арагонскую называли «рожденной богами, а не людьми»⁹⁶, полагая, что в ней «воплотилась» неземная красота.

Важно, что роль женщины в обществе растет именно за счет повышения эстетических ценностей, по крайней мере именно так происходит в высшем свете: «С наступлением Ренессанса в Европе слабый пол становится прекрасным по-

⁹³ Bayle P. Dictionnaire historique et critique, Rotterdam, 1715, art. «Jeanne d'Aragon». Т. I. P. 302.

⁹⁴ Ibid. Paris, 1820–1824, art. «Jeanne d'Aragon». Т. II. P. 228.

⁹⁵ Относящиеся к началу XVIII века рассуждения Бейля, в которых он последовательно отстаивает «единую модель красоты», свидетельствуют о важности этой идеи для эпохи классицизма.

⁹⁶ Niphus A. Du beau et de l'amour (XVI^e siècle). Цит. по: Houdoy J. La Beauté des femmes dans la littérature et dans l'art du XII^e au XVI^e siècle. Analyse du livre de Niphus: «Du beau et de l'amour». Paris, 1876. P. 95.

лом»⁹⁷. Женщину впервые приравнивают к идеалу красоты, что несколько ослабляет традиционную связь между женской привлекательностью и нечистой силой. Возросшее значение Венеры в иконографии XVI века, важность «женского двора» в окружении государей, преобладание характеристик прекрасного пола в трактатах о красоте – все это приметы постепенной реабилитации женщин. Именно так проявилась новая, современная форма социального признания – за красоту. Вслед за социальным признанием женщины последовали изменения общественного сознания: если в средневековом христианстве на первый план выходило созерцательное существование, то в эпоху Возрождения возрастает роль брака, похвалы которому расточали такие выдающиеся гуманисты, как Эразм Роттердамский в «Разговорах запросто» и писатель и поэт Этьен де ла Боэси, друг Монтеня, общавшийся со своей женой «на равных»⁹⁸. Возникла мода на «сестер-союзниц»: именно такие, платонические отношения связывали Монтеня с Марией де Гурне; позднее эта девушка стала духовной наследницей философа, а в 1595 году – издательницей его произведений⁹⁹. Как нельзя лучше свидетель-

⁹⁷ Lipovetsky G. *La Troisième Femme. Permanence et révolution du féminin*. Paris: Gallimard, 1997. P. 114. (Рус. пер. см.: Липовецкий Ж. Третья женщина / Пер. с фр. Н. Полторацкой. СПб., 2003.)

⁹⁸ La Boétie É. de. *La Mesnagerie de Xénophon, Les Règles de mariage de Plutarque, Lettre de consolation à sa femme...* Paris, 1571.

⁹⁹ См.: Marie de Gournay et l'édition de 1595 des «Essais» de Montaigne, Actes du colloque organisé à la Sorbonne les 9 et 10 juin 1995. Paris: Champion, 1996.

ствуют о произошедших изменениях те характеристики, которые даются дамам di palazzo в литературе придворной аристократии: именно дамы наполняют королевский двор «весельем», придают ему «блеск»¹⁰⁰, вносят «изысканность» и «приятность»¹⁰¹ в беседу; литература, описывающая нравы двора, свидетельствует об эволюции в отношениях между полами, развитии искусства беседы и прививаемом эстетическом удовольствии. Не вызывает сомнения, что повышение социального статуса женщины обусловлено признанием ценности ее красоты.

Мужчина: не красивый, а ужасный

За мужчиной и женщиной закрепляются – причем надолго – противоположные характеристики: мужчина должен олицетворять собой силу, женщина – красоту; призвание мужчины – «городские профессии и полевые работы»¹⁰², женщины – «работа по дому»¹⁰³. Каждому полу надлежит выполнять строго определенную роль и выглядеть соответствующим образом. Мужчине, который вынужден «трудить-

¹⁰⁰ Castiglione B. Le Livre du courtisan. Paris: Garnier-Flammarion, 1991 (1-е изд. на ит. яз., 1528). P. 233.

¹⁰¹ Ibid. P. 234.

¹⁰² Liébault J. Trois Livres de l'embellissement des femmes. Paris, 1582. P. 15.

¹⁰³ См. также: Croix A. De la différence à l'intolérance // Histoire culturelle de la France. T. II, De la Renaissance à l'aube des Lumières, dir. J.-P. Rioux et J.-F. Sirinelli. Paris: Seuil, 1997. P. 139.

ся при любой погоде», не пристало «заботиться о цвете лица»¹⁰⁴, женщине, напротив, следует как можно тщательнее следить за своей внешностью, чтобы наилучшим образом «восстанавливать силы утомленного мужчины и развлекать его, когда он устал или заскучал»¹⁰⁵. Впрочем, нельзя сказать, что сильный пол совсем лишен красоты: в мужчине «воплощен»¹⁰⁶ величественный образ божества. Мужчина создан по подобию божьему и является важнейшим его творением, «самым совершенным из зверей»¹⁰⁷. О повышенном внимании к мужской красоте свидетельствует уже тот факт, что в XVI веке возрос интерес к античности: так, Деметрий Полиоркет, сын Антигона, представлялся художникам и скульпторам Возрождения «столь красивым», что они «не решались его изобразить»¹⁰⁸.

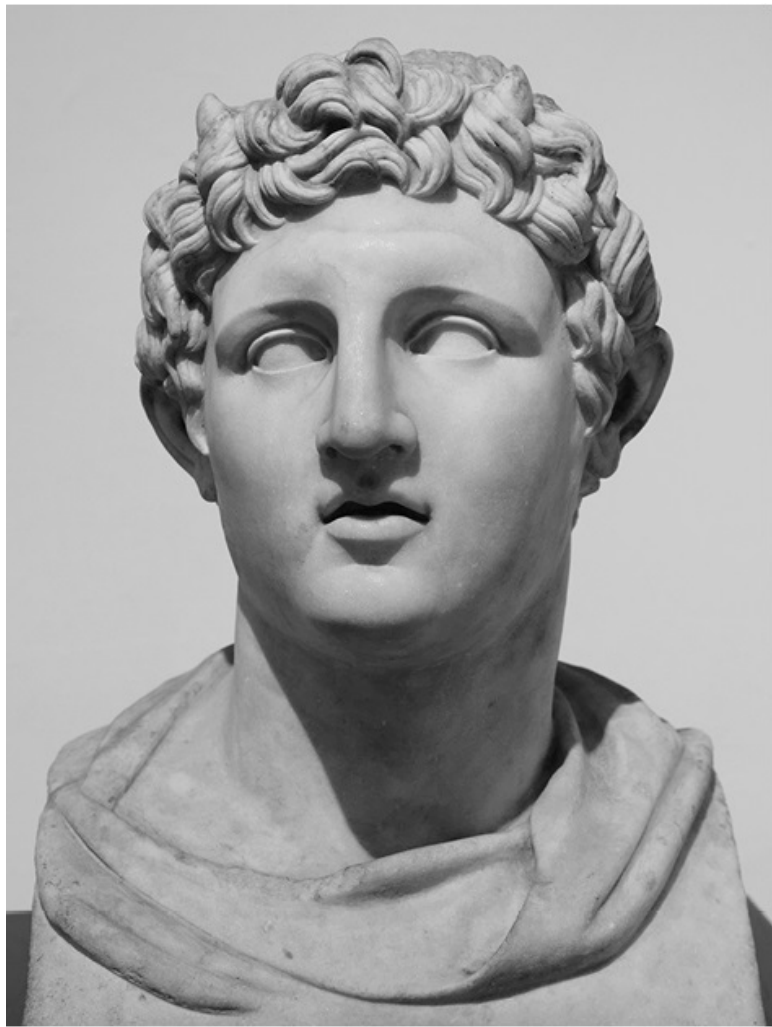
¹⁰⁴ Liébault J. Op. cit. P. 15.

¹⁰⁵ Ibid.

¹⁰⁶ Paré A. Œuvres diverses en 28 livres... Paris, 1585. P. 82.

¹⁰⁷ Ibid. P. 80.

¹⁰⁸ Verdier A. Du. Les Diverses Leçons. Lyon, 1592. P. 472.



Однако характерное для Нового времени представление о мужской красоте сформировалось именно по образу Деметрия: «Грация сочеталась в нем с воинственностью, снисходительность – с величественностью; казалось, он создан для любви и поклонения»¹⁰⁹. Мужчина должен быть властным, «красивым и ужасным», как сказано у служившего при дворе герцога Феррары Аннибале Ромеи, «чтобы на поле брани наводить ужас на неприятеля»¹¹⁰. Он должен не столько быть соблазнительным, сколько ошеломлять; внушать не столько любовь, сколько «трепет»¹¹¹; ему следует безупречно владеть «благородными манерами», чтобы соответствовать идеальному образу, выведенному в придворной литературе (главным образом в трактате «Придворный»), но в то же время уметь проявлять суровость и твердость характера. Таким образом, мужские и женские характеристики противопоставляются, требование быть красивым уступает другим императивам, предписываемым сильному полу: «У мужчин выносливое, мощное тело, подбородок и щеки покрыты

¹⁰⁹ Ibid.

¹¹⁰ Romei A. La Settimana ou sept journées... Paris, 1595 (1-е изд. на ит. яз., 1552). P. 13.

¹¹¹ Ibid. P. 12.

волосами, кожа грубая и плотная, ибо для наилучшего исполнения своих общественных обязанностей мужчина должен обладать такими качествами, как серьезность, строгость, смелость и зрелость»¹¹². Брантом, составляя жизнеописания выдающихся людей и полководцев, наделяет их сочетанием противоположных качеств: утонченностью и жесткостью, «благосклонностью» и твердостью; в этом смысле образцовыми личностями своего времени, по мнению мемуариста, являются представители «воинственной»¹¹³ династии Медичи.

Итак, средневековые представления о мужской красоте, долгое время связывавшие ее с рыцарской доблестью, изменились в корне. Если знаменитый хронист XIV века Жан Фруассар, подробно описывая «красивое, полнокровное, улыбающееся лицо»¹¹⁴ графа де Фуа, уподоблял красоту силе, а подчеркнуто мужественный облик заглавного героя средневекового романа «Ги Бургундский», с его «соперничавшей в белизне с кристаллами и серебром»¹¹⁵ кожей, принимался за идеал красоты, то с наступлением Нового времени начинается обратный процесс: внимание акцентируется (порой с излишней настойчивостью) на «волосатости и воин-

¹¹² Liébault J. Op. cit. P. 5.

¹¹³ Brantôme (Pierre Bourdeille, seigneur de). Grands Capitaines, Œuvres complètes. Paris, 1866. Т. II. P. 14.

¹¹⁴ Froissart J. Les Chroniques (XV^e siècle) // Historiens et chroniqueurs du Moyen Âge. Paris: Gallimard, coll. «La Pléiade», 1952. P. 530.

¹¹⁵ Gautier L. La Chevalerie. Paris, 1895 (p. 205, note 11).

ственности»¹¹⁶ мужской внешности. Типичное для XVI века представление о мужской внешности, явно противоречащее существующим критериям красоты, в крайней, если не сказать карикатурной, форме выражено у Жана Лиебо: «Волосы, густо покрывающие мужское тело, отвратительны, а сам мужчина имеет вид напыщенный, угрюмый и, скажем прямо, бесчеловечный»¹¹⁷. Таким образом, представление о совершенном физическом облике оказалось прочно закреплено за женщиной: сила и красота разошлись по разным полюсам.

Система темпераментов

Отличительные особенности того или иного темперамента интерпретируются согласно бытующей в сознании XVI века концепции, в соответствии с которой мужчина наделяется силой, а женщина красотой. Женщины считаются холодными и влажными: холодность ослабляет их, влажность смягчает. Мужчины, напротив, – горячие и сухие: жар придает им силу, сухость наделяет твердостью. Слабый пол отличается «пышностью и мягкотелостью»¹¹⁸. Сильный – крепостью и «основательностью». Удел первых – покой и безмятежность,

¹¹⁶ Burton R. Anatomie de la mélancolie (1-е изд. на англ. яз., 1621). Paris: José Corti, 2000. P. 1303. (неполный рус. пер. см.: Бертон Р. Анатомия меланхолии / пер., ст., комм. А. Г. Ингера. М.: Прогресс-Традиция, 2005.)

¹¹⁷ Liébault. Op. cit. P. 15.

¹¹⁸ Laurens A. du. Op. cit. P. 369.

вторых – «упорный труд и железная выдержка»¹¹⁹. Холодность мешает появлению волос на теле, поэтому прекрасный пол обладает столь нежной и гладкой кожей; жар, наоборот, – стимулирует рост волос, что делает мужскую кожу грубой и колючей. В зависимость от темперамента ставится не только строение тела, но и красота: исключительную эстетическую значимость приобретает слабость.

Кроме того, бытует убеждение, что жидкости, из которых состоит человеческий организм, определяют внешность и цвета. Гуморы рыжих девушек считаются загрязненными, а гуморы блондинок – слишком вялыми, хотя блондинки с «сияющими, словно солнечные лучи, косами»¹²⁰ особенно нравятся мужчинам. Рыжие – дурнушки, блондинки – хилые. Брюнетки, напротив, считаются сильнее блондинок, в них больше «тепла, необходимого для переваривания и усвоения пищи»¹²¹ и «обогрева» детей. Бытует уверенность в том, что обладательницы темных волос плодородны, как чернозем.

Стоит уточнить, в чем именно состояло новаторство врачей эпохи Ренессанса, читавших Аристотеля и Галена. Идея о существовании связи между темпераментом и циркулирующими в организме жидкостями зародилась в далеком про-

¹¹⁹ Ibid. P. 370.

¹²⁰ См.: Gerbod P. Histoire de la coiffure et des coiffeurs. Paris: Larousse, 1995. P. 69.

¹²¹ Paré A. Op. cit. P. 952.

шлом, когда создавались классификации свойств человеческого тела и мягкотелость приравнивалась к физическому недостатку: несовершенство женщины объяснялось «единственной причиной: тем, что ее тело холоднее мужского»¹²². Низкая температура тела ведет к физической недоразвитости, неполноценности, что убедительно проиллюстрировано на примере расположения половых органов, «наружного» у мужчин и «внутреннего» у женщин; такое анатомическое строение объясняется состоянием жидкостей организма: «Тепло расширяет и увеличивает предметы, холод уменьшает и сжимает их»¹²³. Возможно, бытовавшее до начала Нового времени убеждение в том, что женское «скудоумие», с одной стороны, и «украшающие мужскую душу и тело» достоинства¹²⁴, с другой, происходит именно из-за различия в составах и характеристиках гуморов; издревле считалось, что именно действие влаг человеческого организма способствует тому, что у женщин бедра шире и тяжелее, чем у мужчин: просто-напросто у женщин ниже талии больше жидкостей. Однако в XVI веке представление о женщине меняется: слабое, хрупкое тело наделяется эстетической цен-

¹²² Galien C. G. De l'usage des parties du corps humain. Lyon, 1566, livre XIV, chap. vi. P. 833.

¹²³ Huarte J. Examen des esprits propres et naiz aux sciences. Paris, 1631 (1-е изд., 1580). P. 484.

¹²⁴ Lemne L. Les Occultes Merveilles et secrets de nature avec plusieurs enseignements des choses diverses. Paris, 1574. P. 154.

ностью, «деликатность и утонченность»¹²⁵ становятся идеалом красоты. Отныне действие тех же самых гуморов трактуется иначе: именно они придают женщине цветущий вид. Их нежность преобразует глаза: «кровь, струясь дивным, сладким ликером, окутывает томным блеском ее зрачки... Эти глаза пробуждают чувствительное к любви сердце»¹²⁶. Белизна внутренних соков, объясняющаяся их прохладной температурой, влияет на кожу: «нежность тела женщины, кристальная чистота ее лица не имеют себе равных»¹²⁷. Идея «неполноценности» женщины уже не кажется столь очевидной, как прежде, что неизбежно рождает новые идеи: Пьер де ла Примодэ в 1580 году оспаривает мнение «ученых-природоведов», считавших «женщин немощными и несовершенными по своей натуре»¹²⁸; выявляется противоречие: «Как признать несовершенство женщины, не поставив под сомнение то, что создано Творцом?»¹²⁹ Ответ на этот вопрос, которым в свое время задавались врачи-нравоучители или эру-

¹²⁵ Romieu M. de. Instructions pour les jeunes filles par la mère et fille d'alliance (1597). Paris: Nizet, 1992. P. 65.

¹²⁶ Billon F. de. Le Fort Inexpugnable de l'Honneur du sexe féminin. Paris, 1970 (1-е изд., 1555). P. 133.

¹²⁷ Agrippa C. H. Op. cit. P. 42.

¹²⁸ La Primaudaye, Suite de l'Académie française en laquelle est traictée en quatre livres de la philosophie de l'homme et comme par une histoire naturelle du corps et de l'âme. Paris, 1580. P. 16. См. гл. ii «De la création de la femme».

¹²⁹ Berriot-Salvadore É. Un corps, un destin. La femme dans la médecine de la Renaissance. Paris: Honoré Champion, 1993. P. 33.

диты, если и не опровергает традиционные представления о женщине, то по крайней мере нарушает их: «Ибо столь же совершенна самая маленькая особь среди представителей своего вида, самое меньшее животное на земле, сколько слон среди своего вида, самое большое животное»¹³⁰. Самый маленький, даже самый слабый, не значит «несовершенный». Иными словами, женщина зависима и совершенна одновременно.

Итак, женщина по-прежнему считается «подчиненной»¹³¹ мужчине; она тем более зависима, что назначение ее красоты видится в том, чтобы «развлекать» мужчину или даже «служить» ему. Она создана для другого и продолжает такой восприниматься: ее статус несомненно повысился, но не столько в обществе, сколько в литературе¹³².

Разновидности нравственного облика

Представление о моральности, пусть ограниченное, становится глубже и уточняется следующим образом: не долж-

¹³⁰ Liébault J. *Thrésor des remèdes secrets pour les maladies des femmes*. Paris, 1585. Pp. 2–3.

¹³¹ Godineau D. *Les Femmes dans la société française, XVI^e–XVIII^e siècle*. Paris: Armand Colin, 2003, см.: «Между ними [женщинами] существует иерархия». P. 12.

¹³² См.: Lipovetsky G. *Op. cit.* P. 127, см. также: «Возможно, что повышение социальной значимости женщины имело место скорее в литературе, чем в обществе». (Рус. пер. с небольшими изменениями цит. по: Липовецкий Ж. *Третья женщина / Пер. с фр. Н. Полторацкой*. СПб., 2003. С. 182–183.)

но ли красоте, тем более идущей от Бога, совмещать в себе весь спектр совершенств? Иерархичное видение мира, деление его на возвышенные небесные сферы и низменные земные, ведет к тому, что между разными проявлениями идеального устанавливается причинно-следственная связь. Иначе говоря, совершенство черт должно быть обусловлено столь же совершенными добродетелями: близость к небесным сферам предполагает сообразность и целостность.

Согласно Кастильоне, такая обусловленность имеет чуть ли не мистическую природу: «Я сказал бы, что красота идет от Бога и что она, как круг, в центре которого доброта. <...> Вот почему редко случается, чтобы в красивом теле обитала дурная душа, ибо внешняя красота – верный признак красоты внутренней»¹³³. Как видно, красота по-прежнему рассматривается с точки зрения устаревшей иерархии духовных ценностей, в которой земля и небо, тень и свет, мирское и священное располагаются на разных уровнях. На смену великим тайнам приходит характерная для современной эпохи потребность в абсолюте, в основе которого – эстетика и (по)знание; а платоновские идеалы – Истина, Добро, Красота – трансформируются в представление о христианском рае (о неоплатонизме XVI века написаны сотни исследований¹³⁴). В одухотворенных строках Микеланджело неоплатонизм ха-

¹³³ Castiglione B. Op. cit. P. 386.

¹³⁴ Chastel A. Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique. Paris: PUF, 1961, см.: «L'hellénisme». P. 184.

рактируется как прогрессивное, просветительское открытие: «Мои влюбленные в прекрасное глаза и алчущая спасения душа способны вознестись к небу только в момент созерцания красоты этого мира»¹³⁵.

В результате выстраивается иерархическая система восприятия красоты, основанная на мере соответствия эстетического совершенства моральным критериям и его взаимосвязи с Добром. Неизбежно возникает вопрос: как быть с людьми, которые красивы, но порочны? Что делать с обольстительным шармом, коим нередко бывают наделены весьма зловредные создания? Требуются явные признаки, позволяющие разглядеть аморальное в красивом: ибо злое нутро должно непременно исказить наружность. Необходимо определить иерархию прекрасного – будь то лицо или глаза – в зависимости от его соответствия определенным моральным ценностям. Этот непосильный труд взял на себя Габриель де Миню, предложив свой вариант классификации женской красоты. Исходя из того что привлекательность аморального человека фальшива, де Миню выделяет три типа красивых женщин – «соблазнительницы», «жеманницы» и «святые», от самых порочных до самых благородных. Однако в эстетике, предложенной де Миню, связь между нравственным обликом и обликом внешним скорее угадывается, чем четко прослеживается.

¹³⁵ Цит. по: Delumeau J. La Civilisation de la Renaissance. Paris: Arthaud, 1967. P. 508.

Первый тип, «соблазнительницы», связывается с грехом и искушением, с поведением и внешностью любовниц и проституток. В качестве примера вскормленный античной и религиозной литературой Габриель де Миню приводит новозаветный персонаж – дочь Иродиады¹³⁶: «нарядная и разукрашенная», она танцует перед Иродом, «бесстыдно» извиваясь и принимая «сладострастные» позы, стремясь доставить царю «наслаждение»¹³⁷. Порочные намерения и «развратные» движения искажают естественные контуры ее тела: именно стремление соблазнить дискредитирует этот тип красоты, желание «поймать» и удержать мужчину, превратить его в примитивное «земное животное»¹³⁸.

«Жеманницы», разумеется, более целомудренны, но цель у них (пусть и не выраженная открыто) та же – обольстить мужчину, что проявляется в манерах и поступках женщин этого типа: «стреляя озорными, пылкими глазами... едва заметно покачивая бедрами, они заманивают в ловушку любви»¹³⁹. Принадлежать к этому типу красоты «небезопасно», ибо жеманница, будучи заложницей физической привлекательности, постоянно рискует «оскорбить Бога». «Искусительницы» и «жеманницы» – тайные сообщницы зла. И те и другие намеренно изменяют свою естественную внешность:

¹³⁶ Мф. 14: 1-11.

¹³⁷ Minut G. de. De la beauté, discours divers... Lyon, 1587. P. 173.

¹³⁸ Ibid. P. 159.

¹³⁹ Ibid. P. 178.

черты лица, поведение и манеру держаться.

«Святые» красавицы, третий тип, «обнаруживают равные достоинства души и тела»¹⁴⁰, они наделены теми нравственными качествами, обладать которыми предписывалось всем порядочным женщинам XVI века без исключения, как то: «покорностью, скромностью, простотой, мудростью, святостью, целомудрием и благоразумием»¹⁴¹. Прекрасная Пола¹⁴², главный женский образ трактата Габриеля де Миню 1587 года, – такая же символическая фигура в своем «Храме славы»¹⁴³, как Джованна Арагонская – в своем. Мужчины оказывают покровительство этим женщинам, загадочным образом соединяющим в себе божественное и человеческое, лишь потому, что к ним «благосклонно само небо». В них красота и добродетель взаимообусловлены до такой степени, что их можно спутать: они являют одновременно совершенство физическое и нравственное, образец смирения и покорности. Религиозность, «святость»¹⁴⁴ такой красоты происте-

¹⁴⁰ Ibid. P. 205.

¹⁴¹ Ibid. Pp. 204–205.

¹⁴² Прекрасная Пола (la Belle Paule, 1518–1610) – Пола де Вигье, жительница Тулузы. В 1533 году, во время торжественного въезда Франсиска I в Тулузу, ей выпала честь преподнести королю ключи от города. Восхищенный красотой девушки, король назвал ее «Прекрасной Полой». С тех пор это прозвище за ней закрепилось, а жители Тулузы обязали Полу появляться на балконе городской ратуши два раза в год, дабы они могли полюбоваться ее красотой.

¹⁴³ См. выше. С. 30.

¹⁴⁴ См. об этом, но в другом регистре – любовном – утверждение Ж.-Л. Фландрена из кн.: Flandrin J.-L. Le Sexe et l'Occident. Évolution des attitudes et des

кает из морализаторского обоснования эстетики¹⁴⁵: веры в невозможность существования «миловидного человека, который в то же время был бы порочен»¹⁴⁶. Этим объясняются характерные черты третьего типа красивых женщин: овальная форма лица и «безмятежное» его выражение, лоб гладкий и «высокий», рот «маленький», «жемчужно-белые»¹⁴⁷, но крайне редко обнажаемые зубы, грудь «изящная, белая, как снег», «нежный голос и спокойная речь»¹⁴⁸, движения сдержанные и размеренные. Символ благороднейшей из красот – маленький, узкий рот и сомкнутые губы, что сводит к минимуму намеки на «сокрытое», «бесстыдное».

Манеры, наружность, грациозность

Манеры и жесты женщины наделяются особым смыслом: поведение должно указывать на то, что ее красота – красота женщины подчиненной и несвободной. Так, ценность верха повышается за счет размеренной жестикуляции, надления

comportements. Paris: Seuil, 1981. P. 52: «Ясно, что любовь земная считалась – по крайней мере в некоторых слоях общества в конце Средних веков – безрассудной по сравнению с любовью небесной».

¹⁴⁵ См. также: Lazard M. Les Avenues de Féminye, les femmes à la Renaissance. Paris: Fayard, 2001. P. 309, «La religion omniprésente».

¹⁴⁶ Minut G. de. Op. cit. Pp. 206–207.

¹⁴⁷ Ibid. P. 245.

¹⁴⁸ Liébault J. Trois Livres... Op. cit. P. III.

«непомерным достоинством каждого жеста»¹⁴⁹, сдержанного выражения «лица»¹⁵⁰. При этом движения нижней, вспомогательной части тела всячески стремятся ограничить, а верх тела – ненавязчиво «высветить». Доминирующими характеристиками такого облика будут, несомненно, «скромность, уничижение, целомудрие»¹⁵¹ – систематически повторяющаяся в трактате о красоте Жана Лиэбо триада; наибольшую аккуратность следует проявить в манере «улыбаться», улыбка должна быть сдержанной, «умеренной»¹⁵², свидетельствовать о «душевном богатстве и непорочности»¹⁵³ или же о «сдержанности», на которую особое внимание обращал Леонардо да Винчи в посвященной женскому портрету главе «Трактата о живописи»¹⁵⁴. Каждый жест женщины должен свидетельствовать о ее целомудрии и слабости. Чтобы всегда выглядеть красивой, женщине следует контролировать и координировать свои движения. В описании Луизы Лотарингской¹⁵⁵, составленном прибывшим на Генеральные штаты 1576 года английским эмиссаром, особо подчеркива-

¹⁴⁹ Agrippa H. C. Op. cit. P. 43.

¹⁵⁰ Billon F. de. Op. cit. P. 139.

¹⁵¹ Liébault J. Trois Livres... Op. cit. P. IV.

¹⁵² Billon F. de. Op. cit. P. 138.

¹⁵³ Firenzuole A. Discours de la beauté des dames. Paris, 1578 (1-е изд. на ит. яз., 1552). P. 24.

¹⁵⁴ Léonard de Vinci. Traité de la peinture (XVI^e siècle). Paris, 1796. Pp. 45–46.

¹⁵⁵ Луиза Лотарингская-Водемон (Louise de Lorraine-Vaudémont, 1553–1601) – супруга Генриха III, королева Франции с 1575 по 1589 год.

ется умение королевы владеть собой: «Ее манера держаться истинно женственная и скромная»¹⁵⁶. В трактатах появляются новые слова, значение которых постоянно уточняется: наружность (*l'air*), благородство (*la noblesse*), манеры (*la manière*), грациозность (*la grâce*), – все они в той или иной мере характеризуют архитектурную неподвижность форм, каждое вносит свой вклад в детализацию понятия прекрасного, и в то же время его усложняет: «Красота, лишённая грациозности, не может называться совершенной»¹⁵⁷. Джорджо Вазари, например, считал грациозность отличительной чертой портретов кисти Рафаэля¹⁵⁸: истинно духовная красота, с точки зрения писателя, заключается в «добродетельной душе», сообщаемой материи, передающей телу «все свои совершенства»¹⁵⁹. Грациозность, продолжает Вазари, придает особый шарм улыбке Джоконды: «этот портрет столь приятен глазу, что, кажется, его писал бог, а не человек»¹⁶⁰. В этих новых характеристиках прекрасного впервые намечается категория выразительности, отличающая эстетику Нового времени, ее признаки еще не утвердились окончательно, но по-

¹⁵⁶ Воспоминания некоего свидетеля описываемых событий цит. по: Boucher J. *Deux Épouses et reines à la fin du XVI^e siècle*. Saint-Étienne: PUSE, 1995. P. 88.

¹⁵⁷ Romei A. *Op. cit.* P. 13.

¹⁵⁸ См.: Arasse D. *L'atelier de la grâce // Raphaël, grâce et beauté*. Paris: Skira, catalogue exposition, dir. P. Nitti, M. Restellini, C. Strinati, 2001. P. 57.

¹⁵⁹ Vasari G. *Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes italiens* (1-е изд., 1568), цит. по: Arasse D. *Op. cit.* P. 58.

¹⁶⁰ Vasari G., цит. по: A. Dayot, *L'Image de la femme*. Paris, 1899. P. 73.

нятие красоты уже перестало исчерпываться простым перечислением достойных внимания черт.

То же самое с цветом: тот или иной оттенок кожи может считаться красивым только в том случае, если он наделен особым смыслом. «Когда женщина испытывает смущение»¹⁶¹, ее щеки должны розоветь, ибо внезапный румянец – «естественная вуаль девичьей стыдливости»¹⁶². Насыщенный белый цвет, «беззащитная бледность»¹⁶³ кожи, напротив, свидетельствует о чистоте души. Другими словами, как цвета, так и формы тела призваны возвеличивать из женщин ту, чья красота служит властному мужчине¹⁶⁴. Подтверждение тому находим у Генриха VIII, в письме послам, датированном началом XVI века, с просьбой описать внешность неаполитанской герцогини, чтобы король мог оценить ее кандидатуру для возможного брака: «Им следует обратить внимание... на выражение ее лица: живое оно и любезное – или же хмурое и меланхоличное; грузна она или легка; дерзка ли в манерах, или же стыдливый румянец оттеняет ее щеки»¹⁶⁵. Бесстыдство особенно вредило красоте; развязность прости-

¹⁶¹ Agrippa H. C. Op. cit. P. 42.

¹⁶² Billon F. de. Op. cit. P. 139.

¹⁶³ Agrippa H. C. Op. cit. P. 42.

¹⁶⁴ См.: Solé J. Être femme en 1500, la vie quotidienne dans le diocèse de Troyes. Paris: Perrin, 2000. P. 34. «Малолетние, униженные женщины и женщины-жертвы» также могут реагировать и защищаться, что отдаляет их от абстрактных образцов, описанных в трактах». Ср. ниже: С. 61.

¹⁶⁵ Ibid.

туток, например, систематически обличалась в вышедшей в 1590 году книге венецианского художника Чезаре Вечеллио, посвященной костюму разных стран и народов¹⁶⁶, тогда как к достоинствам жительниц Феррары автор причисляет то, что они непременно «прикроют лицо вуалью, заметив обращенный на них взор»¹⁶⁷, а жительниц Англии, по мнению автора, ничто не красит так, как свойственная им «скромность и грациозность»¹⁶⁸.

Женщина – создание завершенное и целостное, ограниченное в движениях и замкнутое в ограниченном пространстве – представляет собой идеальную декорацию: будучи «самодостаточной»¹⁶⁹, она в то же время «является данностью», не меняется. А «мужчина создает себя сам»¹⁷⁰, он действует, противостоит и преодолевает. В Новое время гендерные различия виделись именно так.

Социальное и тяжеловесное

О разнице в социальном статусе в XVI веке судят, помимо прочего, по такому своеобразному, но важному показателю

¹⁶⁶ Vecellio C. Costumes anciens et modernes. Paris, 1891 (1-е изд. на ит. яз., 1590). Т. I. P. 218.

¹⁶⁷ Ibid. P. 213.

¹⁶⁸ Ibid. P. 282.

¹⁶⁹ Simmel G. Philosophie de la modernité. Paris: PUF, 1989 (1-е изд., 1923). P. 147.

¹⁷⁰ Ibid. См. прежде всего: «Beauté et féminité». P. 146 sq.

телю классовой принадлежности, как хорошие манеры. Так, отсутствие контроля над мимикой и жестами лишает красоту ценности, свидетельствуя о низком, простонародном происхождении ее обладательницы: например, «хорошенькая веронская блудница» из новеллы Маттео Банделло теряет все свое очарование, обнаружив «свойственные ее сословию повадки»¹⁷¹. Тогда как в рассказе другого итальянского автора той же эпохи «хорошие манеры» чудесным образом «преображают» героиню Джулию, несмотря на ее «низкое происхождение»¹⁷².

Тщательность маскировки естественных линий тела – с одной стороны, как и полнота и неопрятность – с другой, могли многое сказать о социальном происхождении человека. Этот принцип проиллюстрирован у Дюрера¹⁷³, различавшего два типа женщин: «деревенскую», с ее округлыми формами, в которых узнается народная распущенность, и «утонченную», изящные линии которой сформированы рафинированной аристократической культурой, плоть распу-

¹⁷¹ Bandello M. *Vision céleste // Nouvelles (1554) // Conteurs italiens de la Renaissance*. Paris: Gallimard, coll. «La Pléiade», 1993. P. 592.

¹⁷² Cinzio G. *Oronte et Orbecche // Les Cents Récits (1565) // Conteurs italiens...* Op. cit. P. 1012.

¹⁷³ Dürer A. *Les Quatre Livres, de la proportion des parties et pourtraicts du corps humain*. Paris, 1613 (1-е изд., 1523). P. 21, 35. См.: Panofsky E. *L'histoire de la théorie des proportions du corps humain envisagée comme un miroir de l'histoire des styles // L'Œuvre d'art et ses significations. Essai sur les arts visuels*. Paris: Gallimard, 1969 (1-е изд. на англ. яз., 1955), planches.

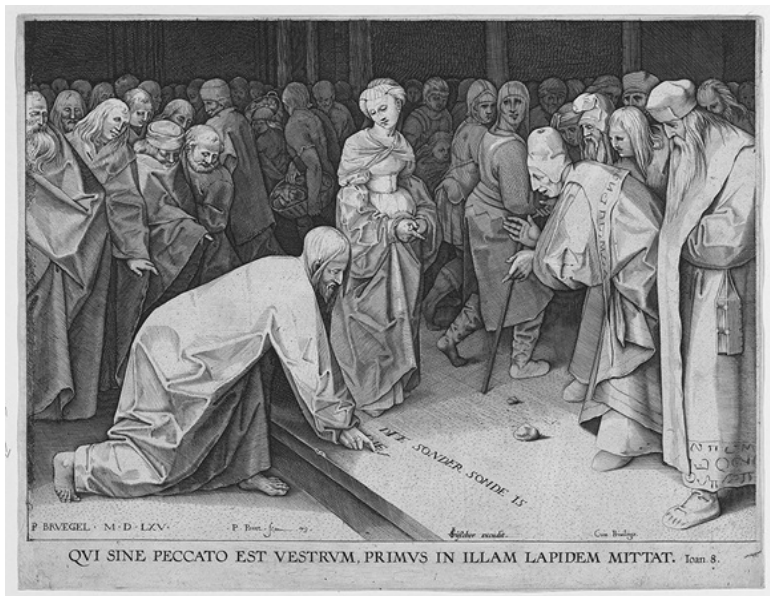
щенную – с одной стороны, и плоть контролируемую – с другой. Тот же принцип прослеживается у Брейгеля-старшего: на его полотнах, изображающих деревенские танцы, сенокосы, жатвы, игры¹⁷⁴, краснолицые, округлые в плечах крестьянки выглядят тяжеловесно в мешковатых платьях, тогда как на другой известной картине талия «женщины, уличенной в прелюбодеянии», благородной по происхождению, сильно стянута широкой лентой¹⁷⁵. Ширина талии – еще одна примета социального статуса. Известный хирург Амбруаз Паре, описывая внешность деревенских женщин, просящих милостыню в Париже во второй половине XVI века, указывает на внешние признаки социального статуса и способствует формированию стереотипа: «эта полная толстозадая оборванка, просящая милостыню у ворот храма» в 1565 году, или другая «грузная, полная девица» или еще одна «толстая, задастая и грудастая дурнушка лет тридцати заявляет, что родом из Нормандии»¹⁷⁶. Эти характеристики, составленные выдающимся врачом XVI века, типичны для своего времени: в них не просто перечисляются, но изобличаются внешние приметы жительницы деревни – тяжеловесность и грубость. Свидетельствующие о социальном статусе черты внешнего

¹⁷⁴ См.: П. Брейгель Старший «Крестьянский танец». 1567. Музей истории искусств, Вена, или «Сенокос». 1565. Лобковицкий дворец, Прага.

¹⁷⁵ См.: П. Брейгель Старший. «Христос и женщина, уличенная в прелюбодеянии». Ок. 1560. Галерея Курто, Лондон.

¹⁷⁶ Paré A. Op. cit. P. 1001, 1002, 1005. Цит. по: Op. cit. P. 132.

облика приобретают все большую важность по мере того, как народная культура отделяется от культуры благородной¹⁷⁷. Подтверждение тому можно отыскать в старинных пословицах (хотя, основываясь только на них, о вкусе низших слоев общества однозначно судить невозможно): «Бог сотворил меня большой и толстой, а я себя сделаю белой и розовой»¹⁷⁸.



Питер Перре. Гравюра по картине Питера Брейгеля Старшего «Христос и женщина, уличенная в прелюбодеянии»

¹⁷⁷ См.: Стоix А. Op. cit. P. 135.

¹⁷⁸ Цит. по: Flandrin J.-L. Op. cit. P. 132.

(Христос и грешница)». 1579. Метрополитен-музей, Нью-Йорк.

Итак, в XVI веке о красоте внешнего облика судили не только по верхней части тела, но и по очертаниям фигуры в целом: легкость признавалась достоинством, тяжеловесность – недостатком.

Глава 3

ЕДИНАЯ МОДЕЛЬ КРАСОТЫ

Из бытующего в XVI веке понимания физической «эстетики» как ограниченного набора совершенных форм и линий тела, имеющих сверхъестественную, или божественную, природу следует вывод о существовании единой модели красоты. Описание этой модели должно наглядно демонстрировать некий идеал. Неизбежно возникает противоречие между многообразием изменчивых обликов, наблюдаемых в повседневной реальности, и абстрактным стремлением к единому, неизменному образцу: красота – достоинство весьма обременительное – должна быть явлена в «божественном откровении», соответствовать вечному, идеальному архетипу. Поскольку все указывает на божественное происхождение совершенства, описать его затруднительно. Устанавливается единый, или односторонний, способ восприятия красоты, лишаящий зрителя возможности субъективно ее оценивать и формулировать внятные суждения о ней.

Необъяснимая лучезарность

Следует остановиться подробнее на представлении о единой эстетической модели, в создании которой зритель участия не принимает. Именно такое, лишенное субъективной

оценки восприятие прекрасного характерно для раннего Нового времени. Красота кажется диковинной, сверкающей материей, источником силы и огня, «пламенеющего во внешне привлекательных людях и слепящего каждого, кто на них смотрит»¹⁷⁹. Красоту соотносят с самыми мистическими свойствами стихий, с их тайными силами, о которых писали ученые позднего Средневековья: «Красота – это чары, скрытая сила, превосходящая в мощи любую другую земную силу, это пятое небо, манящий бастион из бриллиантов и янтаря»¹⁸⁰. Красота словно разлита по тканям человеческого организма, «помещена во все части нашего тела»¹⁸¹. Она предстает пред созерцателем как данность, овладевает им против его воли, будучи светом «божества, передающимся предметам и пронзающим тела своими лучами»¹⁸². От зрителя здесь не зависит ровным счетом ничего, ибо прекрасное – «истина» в высшей инстанции. Красота поражает своего «созерцателя», парализуя и завоевывая его, она абсолют, который невозможно подвергнуть сомнению.

Поскольку эстетический идеал эпохи Возрождения отделен от зрителя сценой, пьедесталом и не подразумевает его участия в своем создании, любые попытки оценить или

¹⁷⁹ Billon F. de. *Le Fort Inexpugnable de l'Honneur du sexe féminin*. Paris, 1970 (1-е изд., 1555). P. 138.

¹⁸⁰ Liébault J. *Trois Livres des maladies et infirmités des femmes*. Rouen, 1549. P. III.

¹⁸¹ Minut G. de. *De la beauté, discours divers...* Lyon, 1587. P. 269.

¹⁸² Agrippa H. C. *De la supériorité des femmes*. Paris, 1509. P. 42.

осмыслить этот идеал сводятся к нулю. Красота равняется восхищению¹⁸³. В истинности такой самодостаточной, вечной, совершенной красоты, снисходящей на зрителя, словно божественное откровение, невозможно усомниться.

И все же у столь абсолютного совершенства есть один недостаток: зритель, ослепленный и шокированный его созерцанием, оказывается неспособным воспроизвести это совершенство, дать ему точное определение, описать словами. Итак, в XVI веке телесная привлекательность набирает популярность и обнаруживает специфическую трудность: язык оказывается неспособен выразить идею абсолютной формы. Это, однако, не мешает красоте не только существовать независимо от зрителя, но и влиять на него, навязывая ему себя без его ведома.

Телесные прелести

И все же попытки охарактеризовать этот абсолют предпринимались – главным образом в литературных играх. Эти игры имеют формальный характер: правдоподобие достигается в них за счет использования риторических приемов, а не путем достоверного изображения действительности. Авторы текстов XVI века продолжают и развивают старинные средневековые игры с перечислением «телесных преле-

¹⁸³ См.: Massin M. Les Figures du ravissement, enjeux philosophiques et esthétiques. Paris: Grasset-Le Monde, 2001.

стей». Так, если в XIV веке Джакобо Алигьери¹⁸⁴ называл девять признаков привлекательности («молодость, белая кожа, светлые волосы, красивые линии рук и ног...»), в Новое время Жан Невизэн довел их число до тридцати. Это свидетельствует о важности количественных показателей для описания идеала: считается, что описать идеал можно тем точнее, чем больше его признаков будет названо и чем равномернее эти признаки будут распределены по разным категориям. Составленный Невизэном список тридцати «телесных красот» воспроизводится в сочинениях Шольера, а также Брантома:

В той, что желает назваться самой
красивой из женщин,
Прелестей должно быть десять раз по три:
Три длинных, три коротких и три белых,
Три красных и три черных,
три тонких и три полных,
Три узких, три широких
И миниатюрных три¹⁸⁵.

«Количество канонов умножилось»¹⁸⁶, – констатирует

¹⁸⁴ См.: Rodocanachi E. *La Femme italienne à l'époque de la Renaissance*. Paris, 1907. P. 91.

¹⁸⁵ Cholières N. de. *Des laides et belles femmes. S'il faut mieux prendre à femme une laide qu'une belle // Les Matinées (1585) // Œuvres*. Paris, 1889. T. I. P. 182.

¹⁸⁶ Phan M.-C. *La belle Nani, la belle dans l'Italie du XVI^e siècle // Autrement, Fatale beauté, une évidence, une énigme*, dir. V. Nahoun-Grappe, N. Czechowski,

Мари-Клэр Фан в своей работе о красоте эпохи Ренессанса. «Длинными», например, должны быть талия, волосы и кисти рук; «короткими» – уши, стопы и зубы; «красными» – ногти, губы и щеки; «узкими» или «тонкими» – таз, рот и бока, «маленькими» – голова, нос и грудь...» Иначе говоря, чтобы дама соответствовала «образчику совершенства»¹⁸⁷, каждое из десяти перечисленных качеств должно характеризовать три различных области на ее теле.

И все же на основе подобных описаний невозможно составить ясное представление о параметрах красоты эпохи Возрождения. Считавшийся красивым облик обрисован здесь лишь в общих чертах: узкие бедра и маленькая грудь. Скорее, такие литературные игры свидетельствуют о стремлении найти совершенную формулу, которая позволила бы запечатлеть гармонию средствами особого языка, языка чисел.

Канон и идеал

Существовала и другая, более наглядная форма изображения красоты – канон, в соответствии с которым идеал преобразовывался в математический код. «Божественные пропорции»¹⁸⁸, «правильные тела»¹⁸⁹, геометрически правиль-

1987. P. 76.

¹⁸⁷ Brantôme (Pierre Bourdeille, seigneur de), Recueil des dames (XVI^e siècle), Œuvres complètes. Paris, 1873. P. 404.

¹⁸⁸ Pacioli L. Divina Proportione. Milano, 1497.

¹⁸⁹ Piero della Francesca. De quinque corporis regularibus, Venezia, 1509. См.:

ные черты лица на картинах Пьеро делла Франчески, идеальные анатомические линии, поиск которых продолжили Леонардо да Винчи и Альбрехт Дюрер, античное золотое сечение, позаимствованное у Витрувия и Фидия, – все это изучалось с одной целью: достичь календарной точности в расчетах, соотнести размер каждой части тела с размерами всего тела, чтобы найти идеальные пропорции. В соответствии с этими расчетами длина головы, например, должна составлять одну восьмую длины всего тела, а лицо (от подбородка до лба) должно три раза уместиться в туловище, два – в бедрах, два – в икроножных мышцах¹⁹⁰. Пожалуй, самой замечательной пропорцией следует признать ту, что увековечена на знаменитом рисунке Леонардо да Винчи: тело человека может быть вписано в окружность, как и в квадрат, при этом центр окружности всегда совпадает с пупком¹⁹¹. Важно отметить, что все эти соотношения размеров получены не эмпирически: считалось, что идеал нельзя постичь в чувственном созерцании и только разум может проникнуть в сущность совершенства; модели красоты существовали скорее в уме, нежели наблюдались в реальной жизни. Согласно представлениям XVI века, доступ к божественной красоте лежал

Chastel A. Renaissance méridionale, Italie 1460–1500. Paris: Gallimard, coll. «L'Univers des formes», 1965; «сочинение Пьеро делла Франчески» позволяет составить ясное представление о теоретических знаниях в данной области». Р. 46.

¹⁹⁰ См.: Panofsky E. Le Codex Huygens et la théorie de l'art de Léonard de Vinci. Paris: Flammarion, 1996 (1-е изд. на англ. яз., 1940). Р. 19.

¹⁹¹ Ibid. Fig. 91.

через мир идей¹⁹².

¹⁹² См.: Ferry L. Le Sens du beau. Aux origines de la culture contemporaine. Paris: Éditions Cercle d'art, 1998 (1-е изд., 1990). P. 28.

Леонардо да Винчи. Витрувианский человек. 1490. Галерея Академии, Венеция

Однако в скором времени и Дюрер, и да Винчи приходят к выводу, что вывести единые, универсальные пропорции крайне затруднительно. Результаты расчетов да Винчи оказываются слишком многочисленными и противоречивыми¹⁹³. Столкнувшись с таким же многообразием цифр Дюрер выделяет несколько «характерных» типов женской фигуры: от «деревенского» до «стройного»¹⁹⁴. Каждая описанная художником фигура пропорциональна и считается по своему красивой, несмотря на разницу между ними. Дюрер даже пытается вычислить, как изменяются пропорции при переходе «от самой массивной фигуры до самой хрупкой»¹⁹⁵, причем в ходе подсчетов он помещает на один чертеж мужские и женские пропорции, что имеет решающее значение. Но выделенных Дюрером типов красоты гораздо больше, чем один: пять в первой книге, тринадцать во второй, плюс к тому их многочисленные вариации¹⁹⁶. Впрочем, недости-

¹⁹³ Biaggi C. F. L'anatomie artistique de Léonard. Léonard de Vinci. Paris: Cercle du Bibliophile, 1958. Т. II. P. 447. См. также: Arasse D. Léonard de Vinci. Paris: Hazan, 1997, «La culture de Léonard». P. 35.

¹⁹⁴ Dürer A. Les Quatre Livres, de la proportion des parties et pourtraicts du corps humain. Paris, 1613 (1-е изд., 1523). Pp. 4–20.

¹⁹⁵ Ibid. P. 22.

¹⁹⁶ См.: Arasse D. L'esthétique du corps, du triomphe au sublime // Histoire du corps, dir. A. Corbin, J.-J. Courtine, G. Vigarello. Paris: Seuil, 2004. Т. I. (Рус. пер.:

жимость единства красоты на опыте не ставит под сомнение теоретический постулат о существовании единого эстетического идеала. Разнообразие величин и размеров охотнее объясняют человеческими недостатками: «Одному Богу известно, что есть совершенство, и тот будет им обладать, кому Он даст это знание в откровении»¹⁹⁷. Дюрер пишет, что неоднократно сталкивался с красотой столь поразительной и неординарной, столь идеальной, что ни одному художнику и в голову не придет пытаться ее воспроизвести: «Некоторые созерцаемые создания обнаруживают красоту столь недоступную пониманию, что никому из нас не удастся перенести ее в свое произведение без потерь»¹⁹⁸. Понятие красоты изменяется, обновляется восприятие совершенства, обозначается трудность при попытках воссоздать это совершенство в точности.

Поиском идеальных пропорций тела занят прежде всего художник, на социальное представление о красоте эти разыскания влияют мало. Человеческая фигура, построенная в соответствии с математическими расчетами, в повседневном сознании не фигурирует; пропорциональность не учитывает ни окружность, ни объем различных частей тела: расчеты пропорций строятся преимущественно на вертикальных,

Д. Арасс. *Плоть, благодать, возвышенное* // История тела / Под ред. А. Корбена, Ж.-Ж. Куртина, Ж. Вигарелло. М.: НЛЮ, 2012. Т. 1.)

¹⁹⁷ Dürer A. Op. cit. P. 191.

¹⁹⁸ Ibid. P. 195.

а не горизонтальных замерах. Главным образом законы соотношения частей и целого применяют при создании рисунков, поскольку рисунок не отображает ни вес тела, ни визуальное впечатление от силуэта. Наконец, в этих вычислениях не обозначена разница между «верхом» и «низом» тела, в то время как привилегия первого над вторым имеет первостепенное значение для повседневной манеры одеваться и держать себя. В то же время в этих цифрах усматривают доказательство того, что идеальный канон есть земное воплощение небесной гармонии. «Неслыханный успех»¹⁹⁹ теории пропорционирования в XVI веке объясняется уверенностью в том, что идеальные пропорции соответствуют устройству космоса: считалось, что это соответствие позволяет обнаружить божественное начало в абсолютном числе, математических правилах, в соответствии с которыми создано совершенное тело. Считается, что даже в красоте отдельных частей тела воплощается единая, неповторимая и неизменная модель красоты; впрочем, сомнение в возможности ее обнаружить и постичь возникает даже у художников: «Согласно измерениям, на человеческом теле нет ни одного идеального места, ибо от головы до пят это тело [в отличие от архитектурного сооружения] подвижно, а значит, не имеет постоянных пропорций»²⁰⁰.

¹⁹⁹ Panofsky E. L' Œuvre d'art et ses significations. Essai sur les arts visuels. Paris: Gallimard, 1969 (1-е изд. на англ. яз., 1955). P. 86.

²⁰⁰ Danti V. Trattato delle perfette proporzioni. Firenze, 1567, цит. по: D. Arasse,

Глава 4

ГУМОРЫ И ЗАБОТА О ЛИЦЕ

В XVI веке представление о красоте ограничивается, во-первых, тем, что она видится как совокупность надстроенных друг над другом элементов, и, во-вторых, тем, что с ней связывают понятие совершенства. Отсюда двойственное отношение к искусственности. Совершенство не может зависеть от «посторонней помощи», ему не требуется уход, поскольку оно – изначальный и вечный дар. Следствием такого убеждения становится неприятие любого рода прикрас, косметических средств, корректировки цвета лица: право на существование имеет только естественная красота.

Впрочем, реальность опровергает эти теоретические постулаты, поскольку в повседневной жизни всевозможные хитроумные уловки для повышения привлекательности применяются достаточно широко. По этим уловкам можно судить о том, что ценилось в красоте в XVI веке, на что обращали внимание. В первую очередь женщин заботило состояние лица, рук и бюста. Однако изящности фигуры тоже уделяли внимание: существовали практики по усовершенствованию силуэта. Последний факт свидетельствует о том, что представление о красоте тела, ограниченное только верхними его частями, нуждается в уточнениях и дополнениях. Иными словами, теоретические постулаты о незыблемости

красоты, ее естественной данности и проявлении только в верхних частях корпуса пересматриваются и дополняются в ежедневном уходе за собой.

Искусственность и предостережения

Авторы большинства текстов XVI века выступают за природную красоту и против использования декоративной косметики, а также против искусственности как таковой. Чезаре Вечеллио в своем трактате о костюмах высмеивает проституток «с белилами на лице и груди»²⁰¹; Бен Джонсон в комедии «Эписин, или Молчаливая женщина» (1609) карикатурно изображает жену капитана Оттера, чье «омерзительное перевозбужденное лицо» было украшено «ртутного цвета румянами»²⁰² и париком. В Новое время сохраняется традиционное для христианства враждебное отношение к румянам: их связывают с порочностью и развратом; еще святой Иероним и Тертуллиан выделяли два типа эстетики: естественную, «сотворенную Богом», и искусственную, «создан-

²⁰¹ Vecellio C. Costumes anciens et modernes. Paris, 1891 (1-е изд. на ит. яз., 1590). Т. I. P. 118. См. также: Calvi G. Le recueil des habits de Cesare Vecellio // Colloque international à la mémoire de Jean-Louis Flandrin. Paris: université de Paris-VIII, 2003 (готовится к публикации).

²⁰² Jonson B. The Silent Woman (1609). Цит. по: Bernard-Cheyre C. La Femme au temps de Shakespeare. Paris: Stock, 1988. P. 103. (Рус. пер.: Джонсон Б. Эписин, или Молчаливая женщина / Пер. Я. и Р. Блох. Пг.: Петрополис, 1921.)

ную Дьяволом»²⁰³. Другими словами, в трактаты о красоте, научные и литературные сочинения XVI века перенесено издавна существовавшее в религии неприятие косметических средств – от всевозможных порошков до очищенных масел. Красоту нельзя «приобрести», ибо она есть «дар» Божий.

И все же ренессансные взгляды на телесную эстетику значительно отличаются от средневековых: прежде всего тем, что объектом обличения перестает быть сама женщина, занявшая – повторим – место образца физического совершенства, отныне критикуют не столько сами ухищрения для повышения привлекательности, сколько их беспорядочное использование и злоупотребление ими. В конце XVI века Бенедикти пишет, что если женщина или девушка «румянится для того лишь, чтобы казаться красивее»²⁰⁴, ее поведение можно считать «простительным грехом». Жан Лиэбо развивает эту мысль: он настаивает на важности, даже необходимости различных уловок, с помощью которых можно скрыть «некоторые особо неприятные уродства человеческого тела»²⁰⁵. Он также считает обоснованным использование румян, если они способствуют «обретению мужа», а значит – признает их «преображающую» способность. Богословы и исповедники относятся к румянам столь же неоднозначно,

²⁰³ Tertullien, цит. по: Bechtel G. *Les Quatres Femmes de Dieu*. Paris: Plon, 2000. P. 220.

²⁰⁴ Benedicti P. F. I. *Somme des péchés*. Paris, 1602 (1-е изд., 1584). P. 246.

²⁰⁵ Liébault J. *Trois Livres de l'embellissement des femmes*. Paris, 1582. P. V.

в зависимости от того, для какой цели они используются, «честной» или же «непристойной»: «Наряжаться, прихорашиваться, чтобы соблазнять и вызывать влечение плоти, есть смертный грех для женщины; если же цель прикрас – быть любимой равно духовно и плотски, такой грех простителен, наконец, если румяна служат доброй цели, например чтобы выйти замуж, в них вовсе нет греха»²⁰⁶. Основоположник французской агрономии Оливье де Серр, регламентируя порядок проведения работ на полях в конце XVI века, настаивает: хозяйке «деревенского дома» надлежит иметь «белое и свежее лицо»²⁰⁷, для чего в помады и мази необходимо добавить пшеницу, белок яйца, цветы «водяной лилии», козье молоко или рисовую муку, и «втирать эти составы в кожу утром и вечером»²⁰⁸. В большей части книг о здоровье XVI века, помимо медицинских рекомендаций, даются советы о том, как «сделать лицо привлекательнее»²⁰⁹.

В эпоху Ренессанса косметикой пользуются повсеместно, вопреки критике и протестам. Книги о красоте, многостраничные сборники различных хитростей и секретов повыше-

²⁰⁶ Alogana P. *Abrégé du docteur Martin Azpilcueta, Navarrois...* Paris, 1602 (1-е изд., 1590), chap. XVI, № 14, 15, цит. по: J.-L. Flandrin, *Les Amours paysannes*. Paris: Gallimard-Juliard, coll. «Archives», 1975. P. 81.

²⁰⁷ Serres O. de. *Le Théâtre d'agriculture et le mesnage des champs*. Paris: Acte Sud, 1996 (1-е изд., 1600). P. 1368.

²⁰⁸ *Ibid.* P. 1369.

²⁰⁹ Monteux H. de. *Conservation de la santé et prolongation de la vie*. Paris, 1572. P. 279.

ния привлекательности, появляются сначала в Италии – колыбели «возрождающейся» эстетики, а затем «и в других странах»²¹⁰. В описях имущества, оставшихся после смерти богатейших людей той эпохи, в бесчисленных количествах фигурируют разнообразные «флакончики», «горшочки», «баночки»²¹¹ для хранения духов, пудры или белил. Например, в инвентарном списке княгини Тарантской Анны де Лаваль, составленном в 1553 году, значилась «серебряная шкатулка для пудры, к которой прилагается маленькая серебряная ложка»²¹². Образцы для подражания обретают новые характеристики: в художественной литературе Венера все чаще описывается наряженной, надушенной, нарумяненной²¹³. Обычай пользоваться косметикой преодолевает социальные границы: у каждой жительницы Сиены, уверяет итальянский гуманист и астроном Алессандро Пикколомини, «какие-нибудь румяна да имеются: у кого высокого качества, у кого похуже»²¹⁴. А в одной из новелл сиенца Джустиниано Нелли

²¹⁰ Flandrin J.-L. Soins de beauté et recueil de secrets // Les Soins de beauté, actes du III^e colloque international, Grasset. 26–28 avril 1985. P. 21.

²¹¹ См.: Inventaire après décès des biens meubles, demeurés du décès de haulte et puissante dame Madame Anne de Laval, estant au chasteau de Craon (1553). A. Jaubert, Histoire de la baronnie de Craon de 1382 à 1626. Paris, 1888. P. 470.

²¹² Ibid. P. 472.

²¹³ См.: Brantôme (Pierre Bourdeille, seigneur de), Recueil des dames (XVI^e siècle), Œuvres complètes. Paris, 1873. P. 402.

²¹⁴ Piccolomini A. Dialogo della creanza delle donne (XV^e siècle). Цит. по: Phan M.-C. Pratiques cosmétiques et idéal féminin dans l'Italie des XV^e et XVI^e siècles //

бойкая дама всюду расхваливает свою продукцию, поскольку приготовленные ею «кристально-чистые лосьоны помогают сохранить красоту и свежесть лица, делают кожу гладкой и блестящей, как слоновая кость, а также восстанавливают упругость»²¹⁵. Качество косметики зависит от цены, продавцы разделяют товары по категориям в соответствии со строгой иерархией: воск «высококачественный» и «воск обычный», «пудру высокой очистки» и «пудру рисовую», «глет золотистый» и «глет свинцовый». Наконец, в перечне достоинств декоративных средств первенство принадлежит эпитету «блестящий», поскольку считается, что вместе с ним в продукт переносится ценное свойство красоты: способность излучать свет.

С наступлением Нового времени появляется и научная критика косметики, ученые высказываются против тех средств, применение которых гарантирует белизну лица, но портит кожу: свинцовых белил, представляющих собой хлористый свинец, сулемы (по-научному – хлорида ртути) и висмута (в переводе на современный язык – одного из субнитратов висмута)²¹⁶. Убедительно говорится о вредном воздействии свинца, составного компонента белил; мышьяка, из

Les Soins de beauté. Op. cit. P. 119.

²¹⁵ Nelli G. Giulio et Isabella // Nouvelles (XVI^e siècle), в книге: *Conteurs italiens de la Renaissance*. Paris: Gallimard, coll. «La Pléiade», 1993. P. 788.

²¹⁶ См. относительно такой критики диссертацию: Lanoë C. *Les Jeux de l'artificiel. Culture, production et consommation des cosmétiques à Paris sous l'Ancien Régime, XVI^e–XVIII^e siècle*. Paris-I, 2003. Pp. 27–30.

которого получают сулему; нитрата, входящего в висмутовое снадобье, – несмотря на то что химический состав этих веществ остается неизвестным. От сулемы «дыхание становится зловонным, зубы чернеют и впоследствии выпадают»²¹⁷. От свинца появляются морщины, кожа пересыхает и темнеет. Причем о пагубном воздействии косметики пишут не только врачи. Знаменитая венецианская куртизанка Вероника Франко, чей дневник повествует о быте куртизанок середины XVI века, с грустью наблюдает за лицами своих подруг: «Я нахожусь в месте, славящемся самыми красивыми женщинами. <...> Но вижу только белила, румяна, кошениль, вылезшие ресницы, изъязвленные лица, испорченные зубы»²¹⁸. О том же, но в более грубой форме, в 1586 году пишет савойский дипломат Рене де Люсенж, вспоминая, как выглядела Маргарита Наваррская: «Ее лицо подурнело и значительно испортилось под действием румян и прочих украшательств»²¹⁹.

Однако все эти предупреждения вовсе не побудили женщин отказаться от использования опасных субстанций. Так, один из самых безобидных советов у Жана Лиебо звучит следующим образом: «жевать миндаль или набрать в рот

²¹⁷ Liébault J. Trois Livres de l'embellissement... Op. cit. Цит. по: C. Lanoë. Op. cit. P. 28.

²¹⁸ Цит. по: Pham M.-C. Pratiques cosmétiques... Op. cit. P. 120.

²¹⁹ Цит. по: Boucher J. Deux Épouses et reines à la fin du XVI^e siècle. Saint-Étienne: PUSE, 1995. P. 90.

миндального масла или подержать во рту несколько золотых монет»²²⁰. В рецептах доктора медицины Парижского университета Андре ле Фурнье за 1552 год всюду присутствуют свинцовые белила во всевозможных вариациях – «очищенные», «венецианские», «усиленной белизны», «мягкие», из «обычного свинца», а также сулема или «ртуть» и даже «негашеная известь»²²¹ в сочетании с чистейшей или «ангельской» водой. Сулема – постоянная составляющая в рецептах Нострадамуса, поскольку она придает лицу цвет, напоминающий «чистое серебро»²²². Одним словом, использование этих субстанций никак не ограничивается, несмотря на понимание того, насколько они опасны.

В завершение отметим: притирания, белила и румяна предназначались исключительно для верхней части тела, что подтверждает ее особую значимость для эстетики XVI века.

Мир тревог и беспокойств

Уход за внешностью, практики по устранению ее недостатков также подтверждают ценность верха. «Верху» всегда отдается предпочтение: в особенности лицу, подверженному изменению цвета, появлению пятен, царапин, шерохова-

²²⁰ Цит. по: Lanoë C. Op. cit. P. 30.

²²¹ Fournier A. Le. Op. cit. P. 18.

²²² Nostradamus M. Le Vraye et Parfaict Embellissement de la face et conservation du corps en son entier. Anvers, 1557. P. 37.

тостей, различным угрожающим красоте дисфункциям. Одно их перечисление свидетельствует о чрезмерном внимании к лицу. Длинный перечень неприятностей, которые могут с ним приключиться, – признак повышенного интереса: описания нарушений нормального состояния кожи стали значительно более детализированными, по сравнению с тем, какими они были в средневековых трактатах Арно де Вильнева или Альберта фон Больштедта²²³.

Главный предмет беспокойства – цвет кожи, который может быть «черноватым или красноватым, тусклым или мертвенным, бронзовым или тусклым, свинцовым, мрачным или синюшным, меняющим оттенок по любому поводу, как гребень индийского петуха; на кожных покровах лица могут появиться болезненная синюшность или ороговение, нарывы, покраснения, пигментные пятна, бледность, желтизна, бурый оттенок, кровоподтеки, раздражения, покалывания, ушибы, пятна зеленые, черные, белые, рыжие и пр.»²²⁴ Помимо цвета кожи, пристально следят за состоянием ее поверхности, «каковая может быть шероховатой или жесткой, потрескавшейся, морщинистой, раздраженной, мозолистой, сухой, чешуйчатой, бородавчатой, покрытой гноиниками, расчесами, пораженной чесоточным клещом, экземой, про-

²²³ См. также: Albert le Grand. *Le Secret des secrets de nature, extraits tant du Petit et du Grand Albert, que d'autres philosophes...* Épinal, s. d.

²²⁴ Liébault J. *Trois Livres de l'embellissement...* Op. cit. Pp. 63–64. Nostradamus M. Op. cit. P. 43.

казой, угрями, веснушками; на ней могут остаться шрамы, следы от оспы или кори, а также прочие изменения, нарушающие естественный рельеф кожи»²²⁵. Наконец, не меньшее внимание уделяют чистоте кожных покровов, следят за безупречной «белизной» лица. Такая озабоченность состоянием кожи, повышенный интерес к лицу впервые проявились именно в XVI веке. Причин, вызывающих перечисленные недуги, выделяют две: внешние, то есть воздействие воздуха, и внутренние – состояние гуморов.

Об этом свидетельствует, в первую очередь, желание мыть и очищать кожу; у Лиэбо²²⁶ приведено более восьмидесяти рецептов для очищения лица, особенно многочисленны всевозможные компрессы. Ингредиенты косметических средств подбираются с учетом социального происхождения: согласно Нострадамусу, вода с турецким горохом и корнями лилии продается по «низким ценам для обычных людей»²²⁷, а воду с пудрой из драгоценных камней и золотой фольги может позволить себе «не каждый»²²⁸. Популярностью пользуются также ночные маски в виде «полотенец»²²⁹, пропитанных дистиллированной смесью с алюминиевыми квасцами, апельсинами и илом, а также маски для устранения красно-

²²⁵ Ibid.

²²⁶ Liébault J. Trois Livres de l'embel lissement... Op. cit. Pp. 75–185.

²²⁷ Nostradamus M. Op. cit. P. 39.

²²⁸ Ibid. P. 26.

²²⁹ Liébault J. Trois Livres de l'embellissement... Op. cit. P. 39.

ты лица из «еще теплой крови цыпленка, голубя, курицы или каплуна, которую следует набирать из-под крыла птицы»²³⁰. Маски с кровью, лечащие подобное подобным, как предполагалось, устраняют избыточную красноту носа и щек и гарантируют белизну лица.

С недугами кожи борются так же, как с болезнями или травмами, однако старение кожи не вызывает интереса и остается плохо изученным. Нельзя сказать, что о необходимости сохранять «подростковые формы»²³¹ или «убрать морщины с лица»²³² забывают совсем. В различные косметические средства против увядания кожи вкладываются средства, объем которых варьируется в зависимости от социальной принадлежности их потребителя. Самая дорогая косметика, предназначенная для борьбы со старением, имеет в своем составе золото, жемчуг или серебро. Однако влияние возраста на кожу тем меньше изучается, чем больше считается неотвратимым.

Гуморы и цвет лица

В разных общественных группах по-разному относятся к необходимости защищать тело от воздействия воздуха и солнца. В привилегированных социальных слоях смуглая ко-

²³⁰ Ibid. P. 78.

²³¹ Nostradamus M. Op. cit. P. 43.

²³² Fournier A. Le. Op. cit. P. 18.

жа и загар считаются неприемлемыми: наглядным примером тому служит длинный зонтик с плоской ручкой, числящийся в описях имущества Дианы де Пуатье²³³, первой из знаменитых фавориток французских королей XVI века. Во время прогулок паж держал этот зонтик над ее головой.

Принадлежность к общественной элите в XVI веке определяет также маска, защищающая лицо от солнца в дневное время; ее ношение столь прочно вошло в обиход, что Брантом недоумевал, как Маргарита Наваррская может пренебрегать ею: «В отличие от других придворных дам, она не прячет лица под маской и большую часть времени прогуливается без оной»²³⁴. Вскоре столь специфический способ ухода за кожей становится модным, поскольку обладает еще одним важным достоинством – позволяет скрыть лицо от посторонних глаз: примером тому служит упоминающаяся у Малерба и относящаяся к 1614 году сцена, когда королева появляется в Тюильри в маске, желая таким образом спрятать «чувства, отразившиеся на лице»²³⁵. В придворном обществе усиливается контроль над эмоциями, возникает необходимость избегать проявления себя, скрывать замешательство или смятение. В этом смысле маска оказы-

²³³ См.: Melchior-Bonnet S. *L' Art de vivre au temps de Diane de Poitiers*. Paris: Nil, 1998. P. 45.

²³⁴ См.: Brantôme (Pierre Bourdeille, seigneur de), *Recueil des dames*. Op. cit. P. 36.

²³⁵ Malherbe F. de. *lettre à Peiresc, 10 juin 1614, Œuvres*. Paris: Gallimard, coll. «La Pléiade», 1971. P. 647.

вается весьма полезным предметом, однако нельзя сбрасывать со счетов и другую причину увлечения масками – внимание к цвету лица. Согласно Брантому, именно обеспокоенность цветом лица заставила аристократов скрыть лицо под маской, причем этот обычай утвердился лишь со второй половины XVI века, ранее «маски не были в употреблении»²³⁶. Именно защитную роль маски подчеркивает автор знаменитого сборника воспоминаний о «Дамах»²³⁷: «Некоторые дамы вынуждены их носить, чтобы загар не испортил им цвет лица»²³⁸.

Впрочем, за лицом ухаживали и другим способом – следили за состоянием гуморов, то есть не за самой кожей, а за тем, что питает ее изнутри, не столько за поверхностными слоями, сколько за глубинными. Считалось, к примеру, что чем богаче рацион, чем выше качество пищи, тем прекрасней состояние лица. Так, Диана де Пуатье, дабы поддерживать внутренние жидкости в чистоте, использовала «питьевое золото» высшей пробы: «Кожа ее была очень белой сама по себе, без косметики, правда, неспроста поговаривают, что каждое утро она принимала какие-то эликсиры из жидкого золота и другие снадобья, о которых я не смогу рассказать вам

²³⁶ Brantôme (Pierre Bourdeille, seigneur de). *Les Dames galantes* (XVI^e siècle). Paris: Gallimard, coll. «Folio», 1981. P. 224.

²³⁷ Имеется в виду Брантом, автор, помимо прочего, воспоминаний о «Жизни галантных дам».

²³⁸ Ibid. P. 232.

так, как это сделал бы врач или искусный в своем деле аптекарь»²³⁹. Повредить нормальному функционированию жидкостей в организме может все что угодно: переохлаждение, затруднение пищеварения, сдавливание или «нарушение регулярности в удовлетворении секретных нужд и геморройное ущемление»²⁴⁰. В книгах XVI века содержится значительное количество рецептов, в которых нетрудно узнать банальные методы традиционной медицины: кровопускание, очищение желудка и кишечника, растирание ног и рук, сухие банки, применявшиеся на плечах или затылке, насечки на коже, постановка кровососных банок или пиявок на щеки, кончик носа, в уголки губ или на лоб²⁴¹. Нельзя сказать, что к этим советам прибегали систематически. Большая часть рекомендаций в XVI веке ограничивается «весенними и осенними чистками организма»²⁴². В то же время кровопускания на лице, рекомендовавшиеся в Средние века, а в 1538 году – Раулем Дю Мон Вером, и проводившиеся на височных венах или «на кончике носа»²⁴³, в XVI веке встречаются нечасто, поскольку их относили если не к грубым, то к жестоким методам лечения. Ни Жан Лиebo в 1582 году, ни Луи Гийон

²³⁹ Erlanger P. *Diane de Poitiers, déesse de la Renaissance*. Paris: Perrin, 1976. P. 335.

²⁴⁰ Fournier A. *Le. Op. cit.* P. 3.

²⁴¹ Liébault J. *Trois Livres de l'embellissement...* *Op. cit.* P. 77.

²⁴² Fournier A. *Le. Op. cit.* P. 3.

²⁴³ Mont Vert R. *du. S'ensuyt les Fleurs et Secrets de medecine*. Paris, 1538, s. p.

несколькими годами позднее о них не упоминают.

Переделанный верх

Нельзя обойти вниманием и другие стремления «корректировать» внешность. Например, желание иметь стройное тело. Существовали разнообразные стратегии достижения этой цели, что подтверждается множественными примерами в литературе эпохи Возрождения. Весьма распространенным способом были диеты. Итальянский врач и философ Фабрио Глиссенти в 1609 году писал, что венецианки и неаполитанки используют для похудения разные продукты: «Первые запасаются индийским горохом, миндалем, фисташками, семенами пинии, дынными семечками, мясом куропатки и каплуна, толкут их и смешивают с сахаром, чтобы получившаяся масса напоминала марципан, затем каждое утро принимают эту смесь маленькими порциями, запивая большим стаканом кипрского вина»²⁴⁴. В отличие от венецианок, неаполитанки в своих диетах чаще используют рис, ячмень, кунжут, бобы и прочие южные растения. Жан Лиебо пишет, что во Франции придворные дамы «по пробуждении пьют теплое ослиное или козье молоко, дабы улучшить цвет лица и следить за фигурой»²⁴⁵. В действительности же рас-

²⁴⁴ Цит. по: Rodocanachi E. *La Femme italienne à l'époque de la Renaissance*. Paris, 1907. Pp. 110–111.

²⁴⁵ Liébault J. *Trois Livres de l'embellissement...* Op. cit. Pp. 25–26.

хождение между составными компонентами в этих рецептах менее важно, нежели то, что для них инстинктивно подбирались ингредиенты с тонким ароматом и нежной мякотью: это должно было свидетельствовать о «легкости» продукта. Практиковались и экстремальные способы похудения, доводившие женщин, насколько можно себе представить, до полного истощения: желающие заняться самобичеванием «смешивали мел и толченый уголь, поскольку считали, что употребление твердой и сухой пищи поможет им сбавить вес и обрести заветную худосочность»²⁴⁶. Трудно оценить широту применения подобных практик, поскольку в мемуарах и рассказах они представлены мало, главным источником сведений о них остаются трактаты; не менее проблематично определить, что именно подразумевалось под стройным телом: в литературе даются лишь общие характеристики, такие как изящный и утонченный силуэт.

Все больше подчеркивается роль одежды, при этом повышенное внимание продолжает уделяться верху, то есть лифу платья: среди прочего можно встретить упоминания «хорошо пригнанного» брабантского корсажа, «придающего груди привлекательную, изящную форму»²⁴⁷, или столь сильно «сжимающего ребра» испанского, что «тяжело было представить, как в нем умещалось человеческое тело»²⁴⁸. Утон-

²⁴⁶ Ibid. P. 22.

²⁴⁷ Vecellio C. Op. cit. T. I. P. 246.

²⁴⁸ Ibid. P. 266.

чение силуэта, будь то при помощи «жестких», «сдавливающих» корсажей для «уменьшения» бюста или других приспособлений, систематически подвергается критике, однако, как и в случае с косметикой, это вовсе не ведет к отказу от них. Анна Французская иронизирует над одной дамой, которую «так сильно удавили одеждой, что она упала в обморок»²⁴⁹. Монтень высмеивает женщин, которые «терзают себе бока жесткими, въедающимися в тело лубками, отчего иной раз даже умирают!»²⁵⁰. Стройный стан, «тонкая талия»²⁵¹, плотно подогнанный по фигуре жюстокор²⁵² становятся нормой, отсутствие пояса допустимо только в исключительных случаях, например во время траура, когда в одежде могут использоваться летящие линии²⁵³. Привилегия верхних частей тела пока не оспаривается, что подтверждается изобретением корсета, происходившим в течение длительного времени: в корсетах выступают танцовщицы в знаменитом балетном спектакле, дававшемся по случаю брако-

²⁴⁹ Beaujeu A. de. Les Enseignements d'Anne de France à sa fille Suzanne de Bourbon (1505), Laffitte reprints. Marseille, 1978. Pp. 40–41.

²⁵⁰ Montaigne M. de. Essais (1580). Paris: Gallimard, coll. «La Pléiade», 1958. P. 81. (Рус. пер. с небольшими изменениями цит. по: Монтень М. Опыты. Избранные произведения в 3-х томах. Т. I / Пер. с фр. А. С. Бобовича. М.; Л., 1954. С. 75.)

²⁵¹ Vecellio C. Op. cit. T. I. P. 213.

²⁵² Ibid. P. 185.

²⁵³ См.: Vecellio C. et la tenue «sans ceinture» des dames françaises en deuil. Op. cit. T. I. P. 242.

сочетания герцога де Жуайеза в 1585 году; в корсете «дивного лазоревых цвета со шнуровкой»²⁵⁴ изображается девушка в «Диалоге влюбленных» Клемана Моро; в конце XVI века Маргарита Наваррская отдает предпочтение корсету «с железными вставками по бокам, служащими для улучшения фигуры»²⁵⁵. Требования стройности оказываются столь высокими, что соответствовать им, как представляется, можно только с помощью специальных инструментов.

В то же время особой эстетической ценностью – скрытой и загадочной – наделяются ноги: тайные желания противостоят академическому представлению о теле, ограниченному его верхними частями, побеждают подсознательные влечения к таинственным «уголкам» тела, не относящимся к привилегированным. Так Бальдассаре Кастильоне в своем знаменитом трактате описывает женщин, которых выдают их же платья: «Иной раз в церкви, на улице или в другом месте женщина приподнимет платье так высоко, что неосмотрительным образом выставит на обозрение ступни, а иногда и лодыжки. Не кажется ли вам, что в такие моменты женщина особенно очаровательна?»²⁵⁶ Эстетика «нижних» частей тела безусловно существует, правда, в отличие от прак-

²⁵⁴ Marot C. Dialogue des amoureux (1514). Цит. по: Libron F., Clouzot H. Le Corset dans l'art et les mœurs du XIII^e au XX^e siècle. Paris, 1933. P. 9.

²⁵⁵ Tallemant G. des Réaux, Historiettes (XVII^e siècle). Paris: Gallimard, coll. «La Pléiade», 1967. Т. I. P. 60.

²⁵⁶ Castiglione B. Le Livre du courtisan. Paris: Garnier-Flammarion, 1991 (1-е изд. на ит. яз., 1528). P. XXIX.

тик по похудению, о ней редко говорится в трактатах, зато время от времени о ней упоминается в малых прозаических формах. Например, в известном анекдоте женщина, влюбившись в «знатного вельможу», намеренно роняет подвязку, дабы в присутствии объекта любви «чуть отстранившись, приподнять ногу, поправить чулок и надеть подвязку: сей знатный вельможа, внимательно наблюдавший за происходящим, был пленен красотой продемонстрированной ноги совершенно; едва ли не больше, чем прекрасным лицом ловкой дамы»²⁵⁷.

В 1520–1550-х годах стремительное развитие получил такой поэтический жанр, как «блазон о теле» – стихотворение, посвященное той или иной части тела: ушам, ногтям, пупку или колену, что также подтверждает «эстетизацию» низа. Произведения французских поэтов XVI века Жюль д'Ориньи, Виктора Бродо или Маклу Гагского, воспевающие грудь, живот или соски, «показывают, что женское тело состоит из тысячи дивных прелестей, каждая из которых красива сама по себе»²⁵⁸. В приеме блазонирования тела проявляется ироничная и эрудированная – до рафинированности – культура либертинажа, сложившаяся за пределами культуры повседневности.

²⁵⁷ Brantôme (Pierre Bourdeille, seigneur de). *Les Dames galantes*. Op. cit. Pp. 290–291.

²⁵⁸ Schmidt A.-M. *Les blasons du corps féminin // Poètes du XVI^e siècle*. Paris: Gallimard, coll. «La Pléiade», 1953. P. 294.

Нельзя сказать, что внимание к низу изменило эстетический канон XVI века, устанавливавший строгую вертикальную иерархию телесной красоты, высшее значение в которой отводилось глазам и лицу. Однако в хрониках и рассказах XVI века появляется особого рода реализм, не проводящий сложных аналогий между космическим порядком и расположением частей тела; игра с сокрытым и потаенным, притягательность запретного, влечение к нему, в котором признаются мужчины, мало-помалу расшатывают непоколебимые основы эстетических норм. Так возникает особый интерес ко всему, что выглядывает из-под платья; в частности, у Брантома описывается балет 1571 года, доставивший «великое удовольствие» зрителям, наблюдавшим, как танцовщицы «изящно приподнимали ноги, крутили ими в воздухе и прелестно подбивали одной стопой другую»²⁵⁹. В трактатах XVI века, посвященных танцу, в особенности в тех, что имели отношение к королевскому двору, можно встретить многочисленные упоминания стоп, в то время как о скрытом под одеждой – ногах, бедрах и тазе – либо вообще не говорится, либо говорится очень мало, часто используются различные глаголы движения: «скользить по полу, перенести, притянуть к себе, приподнять, коснуться, продвинуться, соединить, скрестить, подпрыгнуть...»²⁶⁰.

²⁵⁹ Brantôme (Pierre Bourdeille, seigneur de). *Les Dames galantes*. Op. cit. P. 304.

²⁶⁰ См. диссертацию: Moubayed T. *La Danse conscience du vivant. Danse et éducation*. Paris, université de Paris-VIII, 1988; в частности: «La danse ou l'histoire

Равным образом рецепты красоты не ограничиваются упоминанием лишь верхних частей тела. Мари де Ромье требует от дочери следить «за миниатюрностью стоп и красотой ног»²⁶¹. Жан Лиebo напоминает, что «подвязки должны быть затянуты как следует», дабы «ноги выглядели гладкими и привлекательными»²⁶². Екатерина Медичи разделяет своих камер-фрау (*femmes d'atour*) на тех, кто «следит за натянутостью чулок и изяществом ног»²⁶³, и тех, кто этим пренебрегает. В подобных советах снова прослеживается желание сжать, утянуть тело, словно оно инертно и может легко принять желаемую форму. Итак, ноги и стопы, выглядывающие из-под платья, привлекают к себе внимание, что выходит за рамки эстетики превосходства верха над низом.

d'un corps qui émerge» («Танец или история тела, которое становится видимым»). Р. 69.

²⁶¹ Romieu M. de. *Instructions pour les jeunes filles par la mère et fille d'alliance* (1597). Paris: Nizet, 1992. P. 71.

²⁶² Liébault J. *Trois Livres de l'embellissement...* Op. cit. P. 25.

²⁶³ Brantôme (Pierre Bourdeille, seigneur de) // *Les Dames galantes*. Op. cit. P. 290.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ ЭКСПРЕССИВНАЯ КРАСОТА (XVII ВЕК)

В классическую эпоху критерии красоты развиваются по двум направлениям. С одной стороны, появляются новые правила поведения и коды внешнего вида, под влиянием городской жизни и этикета королевского двора складывается новый кодекс приличий и хороших манер. Усложняется система типовых стандартов внешнего облика, появляются новые социальные типы, служащие эстетическими моделями: городские дамы, придворные дамы и прочие типажи. Это свидетельствует о высокой степени театрализованности общества XVII века, а также о том, что понятие физической красоты не сводится к геометрии тела, а распространяется на поведение и жесты.

С другой стороны, повышается внимание к экспрессии как к одному из критериев красоты, что изменяет способы репрезентации тела. Взрывное развитие технической культуры превращает человеческое тело в «объект», управление которым все меньше связывается с таинственными силами и все больше переосмысливается с точки зрения законов механики и устройства инструментов. Органика представляется пассивной материей, машиной, которая приводится в

действие силой души и преобразует язык внутреннего мира во внешние знаки. Поэтому вся совокупность эстетических норм пересматривается, чтобы они были связаны с внутренней движущей силой: намерениями и волей. Телесная красота обретает глубину и внутреннее содержание и в конечном счете становится более правомерной: использование косметики и различных способов украшения внешности одобряется обществом XVII века, что, впрочем, не мешает этому обществу сохранять уверенность в существовании единой модели совершенства.

Глава 1

ЛИЦО ИЛИ ТАЛИЯ?

Анонимная гравюра 1650 года «Триумф Моды на площади де Шанж»²⁶⁴ насыщена аллюзиями не только на урбанизм XVII века, ознаменовавшийся появлением площадей и аллей для прогулок в городской застройке, в ней не только подчеркиваются символы монархической власти, нашедшие выражение в симметрии архитектурных сооружений и ландшафтов, но и отражается появление новых форм социальности: собравшиеся на площади люди с восхищением разглядывают наряды друг друга, лавки с нижним бельем, корсетами и шляпами и самих себя в поднесенных к лицу зеркалах. Гравер пародийно изображает современников: он иронизирует над тем, как горожане, прогуливаясь по центральным улицам, выставляют себя напоказ; вместе с тем здесь же мы находим свидетельство возросшей роли светской жизни, правил приличия, манеры держать себя: хотел того художник или нет, но тщательность прорисовки элегантных поз и одежды сама по себе указывает на произошедшие перемены.

В словесных описаниях реже упоминаются отдельные элементы тела, автор стремится передать, скорее, общее впечат-

²⁶⁴ См. гравюру без подписи «Триумф Моды на площади де Шанж» (*La Mode triomphante en la place du Change*). 1650. Лувр, Париж, коллекция Ротшильда.

ление от внешнего облика, как это сделано в карикатурном перечне мадам де Ментенон: «мадам де Ранси огромная, мадам де Ногаре толстая... мадам де Шатле большая, мадам де Монгу красная, мадам де Леви тощая»²⁶⁵. Поскольку новое, целостное видение человека не предполагает сопоставления частей тела с мироустройством, возникает немислимый прежде вопрос: что важнее, красивое лицо или тонкая талия?

Город и эстетический спектакль

В XVII веке обновляется состав городского населения, в город устремляются сельские помещики, долгое время не покидавшие своих владений. Деревенский дворянин, герой старого «сельскохозяйственного театра» и «деревенского дома»²⁶⁶ уходит в прошлое. Городская среда объединяет аристократов и служащих Короны с эшевенами и торговцами: «Появляется социальная группа нотаблей, причисляемая к интеллектуальным общественным кругам»²⁶⁷. Возникает новая городская культура со своими ритуалами, места-

²⁶⁵ Correspondance générale de Madame de Maintenon, publiée par T. Lavallée. Paris, 1866, lettre du 22 décembre 1700. T. IV. P. 361.

²⁶⁶ См.: Serres O. de. Le Théâtre d'agriculture et le mesnage des champs. Paris: Acte Sud, 1996 (1-е изд., 1600), типичный текст, предназначавшийся для деревенского жителя старорежимной Франции.

²⁶⁷ Chartier R., Neveux H. La ville dominante et soumise // Histoire de la France urbaine, dir. G. Duby. Paris: Seuil, 1981. T. IV. P. 163.

ми встреч, она отличается от культуры королевского двора, хотя и создается по ее образцу. Меняется ее мировоззрение, обновляется эстетика. В первой половине XVII века в Париже, Тулузе, Авиньоне, а также в Бордо создаются специальные аллеи для прогулок, променады, служившие не только для «удобства горожан», но и для услады их глаз: здесь «красота являла себя во всем блеске»²⁶⁸. Светское общество XVII века, имевшее особое пространство для встреч, бесед и удовлетворения любопытства, замечательно описано у Лабрюйера: «Каждый вечер в один и тот же час жители Парижа стекаются в Аллею Королевы или в Тюильри, словно, не сговариваясь, назначили там друг другу свидание: они приходят на всех посмотреть и всех осудить»²⁶⁹. О том же свидетельствуют рассказы путешественников, которые, прибыв в город, первым делом устремляются на променады и наблюдают там за местными жителями. София Ганноверская, например, путешествуя по Италии в середине XVII века, не обходит стороной *corso* и *plazze*²⁷⁰: в Вероне она отправляется туда, где «дамы обыкновенно прогуливаются после обеда»²⁷¹,

²⁶⁸ Sauval H. Цит. по: M. Poète, *La Promenade à Paris au XVII^e siècle*. Paris, 1913. P. 112.

²⁶⁹ Bruyère J. de La. *Les Caractères* (1688). Paris: Garnier frères, 1954. P. 181. (Рус. пер. с небольшими изменениями цит. по: Лабрюйер Ж. де. *Характеры, или Нравы нынешнего века* / Пер. с фр. Э. Линецкой, Ю. Корнеева.)

²⁷⁰ *corso* (*ит.*) – широкая улица, *plazze* (*ит.*) – площадь.

²⁷¹ Hanovre S. de. *Mémoires et lettres de voyage* (1650–1678). Paris: Fayard, 1990. Pp. 88–89.

и удивляется тому, как «уродливы лица» веронок; в Венеции она без устали катается на гондолах по Гранд-каналу, поскольку так удобнее «рассматривать местных красоток»²⁷². Для Софии Ганноверской облик горожан превращается в эстетический спектакль, на котором она присутствует как исследователь: на римских бульварах ее глаз смогла порадовать только «пара прекрасных куртизанок»²⁷³, на Кампо-Марцио в Виченце «дамы выглядят весьма недурно»²⁷⁴, а в церкви Суани, конечном пункте ее путешествия, «можно любоваться монашками, о миловидности которых она была много слышана»²⁷⁵.

Для Сэмюэля Пипса²⁷⁶, страстного любителя прогулок по лондонскому центру середины XVII века, как и для Софии Ганноверской, излюбленные места превращаются в странства эстетического ожидания, недаром он признается: «Мы с миссис Кепп исходили вдоль и поперек всю биржу в поиске красивых лиц и обнаружили таковых немало»²⁷⁷. Знаменитый флотский администратор ор с удовольствием преда-

²⁷² Ibid. P. 90.

²⁷³ Ibid. P. 224.

²⁷⁴ Ibid. P. 89.

²⁷⁵ Ibid. P. 138.

²⁷⁶ Сэмюэль Пипс (Samuel Pepys, 1633–1703) – английский флотский администратор, автор знаменитого дневника – ценного источника сведений о жизни Лондона XVII века.

²⁷⁷ Pepys S. Journal (1660–1669). Paris: Laffont, coll. «Bouquins», 1994. Т. II. P. 564.

вался «неспешному созерцанию»²⁷⁸ всего, что радовало его глаз, и с завидным постоянством записывал свое мнение по поводу увиденного. Он признавался, например, что по дороге в Уайтхолл не мог «оторвать глаз от леди Каслман»²⁷⁹, что он не прочь пройтись вдоль каретных рядов и полюбоваться сидящими в каретах «хорошенькими женщинами»²⁸⁰; что в церкви, «вооружившись подзорной трубкой», он «выскивает привлекательных дам и с наслаждением их разглядывает»²⁸¹. К тому же Пипс был завсегдатаем драматических и балетных спектаклей, поскольку ему нравилось наблюдать за «чьим-нибудь премиленьким орлиным носиком»²⁸² на сцене или наслаждаться пленившим его голосом сидящей неподалеку зрительницы²⁸³. Он даже ведет на Брод-стрит жену «в ее лучшем платье... чтобы себя показать и на других посмотреть»²⁸⁴. Из этих и подобных сцен видно, как модифицируется общественная эстетика, появляются новые ритуалы, отличающиеся от прежних тем, что мало походят на торжественные въезды принцев. В этих новых ритуалах формируется не праздничная, но повседневная красота, стремящаяся стать

²⁷⁸ Ibid. Т. I. P. 401.

²⁷⁹ Ibid. P. 603.

²⁸⁰ Ibid. Т. II. P. 827.

²⁸¹ Ibid.

²⁸² Ibid. P. 656.

²⁸³ Ibid. P. 991.

²⁸⁴ Ibid. Т. I. P. 346.

заметной, обратить на себя взгляды окружающих и вызвать к себе интерес, что содержательно обновляет образ жизни горожан.

Талия, портрет, слова

Интерес к внешности обусловил появление многочисленных эпитетов; описания телесной привлекательности стали пространнее и разнообразнее. В частности, конкретизировались представления о «талиии»²⁸⁵ – самой узкой части туловища между грудью и бедрами. Например, о талии дофины говорилось, что она «вытянутая, ладная, миниатюрная, изящная»²⁸⁶; талия испанской королевы характеризовалась как «четко очерченная, точеная, чуть завышенная, вытянутая по бокам и сужающаяся книзу»²⁸⁷; талия мадемуазель де Бюсси называлась «необычайно тонкой, гармоничной, изящной, идеально пропорциональной»²⁸⁸. Центральная часть корпуса обрела целый набор новых характеристик, таких как об-

²⁸⁵ См.: Furetière F. Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots français tant vieux que modernes... Paris, 1690, статья «Талия»: «Считается, что девушка тогда портит себе талию, когда позволяет себе наедаться досыта».

²⁸⁶ Saint-Simon (L. de Rouvroy, duc de). Mémoires (XVII^e et XVIII^e siècles). Paris: éd. Boislisle, 1913. T. 22. P. 281. См. также: Cruysse D. Van der. Le Portrait dans les «mémoires» du duc de Saint-Simon. Paris: Nizet, 1971. P. 177.

²⁸⁷ Saint-Simon (L. de Rouvroy, duc de). Op. cit. T. 38. P. 346.

²⁸⁸ Barthélemy E. de. La Galerie des portraits de Mlle de Montpensier (1657–1658). Paris, 1860. P. 292.

хват и высота, свобода и подтянутость, «соразмерность»²⁸⁹, «стройность»²⁹⁰, «ладность» или «обширность»²⁹¹. Кроме того, в текстах стал чаще упоминаться «высокий рост»: «Вы, мадам, проигрываете в росте; она уже сейчас выше меня, а ей еще расти и расти; к тому же, налившаяся грудь выгодно подчеркивает ее стройную талию»²⁹². В описаниях внешности появляются указания на асимметричность тела, что свидетельствует о выработке новых критериев физической красоты: о герцогине Орлеанской, например, говорилось, «ни горба, ни прочих уродств у нее не было, однако один бок заметно выпирал, из-за чего она прихрамывала и неестественно выгибалась в поясице»²⁹³. В 1660 году королева Франции получила такую характеристику: «шея у нее столь коротка, что, кажется, голова растет прямо из плеч»²⁹⁴. А Сент-Эврмон, создавая образ неприступной Эмилии, настаивал на том, как важно свести к минимуму «покачивания бедрами, поскольку такие телодвижения чрезвычайно вредят скром-

²⁸⁹ Sévigné (M. de Rabutin-Chantal, marquise de). *Correspondance*, lettre du 18 décembre 1689. Paris: Gallimard, coll. «La Pléiade». T. III. P. 781, «une taille libre et droite» («талиа свободная и соразмерная»).

²⁹⁰ Anonyme. *Histoire // Mercure galant*, novembre 1681, in *Nouvelles du XVII^e siècle*. Paris: Gallimard, coll. «La Pléiade», 1997. P. 486.

²⁹¹ Furetière A. *Op. cit.*, art. «Taille».

²⁹² *Correspondance générale de Madame de Maintenon*. *Op. cit.*, lettre du 9 novembre 1701. T. IV. P. 461.

²⁹³ Saint-Simon (L. de Rouvroy, duc de). *Op. cit.* T. 26. P. 300.

²⁹⁴ Hanovre S. de. *Op. cit.* P. 152.

ности и приятности облика»²⁹⁵. Вместе с тем в мемуарах и рассказах часто встречаются упоминания ног и спины: так, мадам де Севинье, описывая мадам де Монтеспан, говорит, что та «на удивление хороша собой» и «спина у нее необычайно прямая»²⁹⁶, София Ганноверская в 1650 году утверждает, что у курфюрстины Пфальцской «настолько длинные ноги»²⁹⁷, что из-за них ее походка «необычна».

Разумеется, все эти словесные характеристики описывают телесную красоту лишь в той степени, в какой одежда позволяет ее рассмотреть. Поскольку форма юбки отклоняется от естественных анатомических линий тела все больше, а низ платья по-прежнему служит пьедесталом для бюста, наблюдатель XVII века не может ни как следует разглядеть, ни описать женские бедра. «Криарды»²⁹⁸ середины XVII века из проклеенной ткани, деревянные «обручи» конца XVII века придавали юбке столь необъятные размеры, что критически настроенные умы иронизировали над женским платьем, сравнивая его с искусственным «заграждени-

²⁹⁵ Marguetel de Saint-Évremont C. de. *Idée de la femme qui ne se trouve point et ne se trouvera jamais* (env. 1680), Œuvres publiées sur les manuscrits de l'auteur. Paris, 1714. T. I. P. 175.

²⁹⁶ Sévigné (M. de Rabutin-Chantal, marquise de). *Op. cit.* T. II. P. 351.

²⁹⁷ Hanovre S. de. *Op. cit.* P. 54.

²⁹⁸ Криарды (от *фр.* *criarde* – кричащая, крикунья) – популярные при Людовике XIV пышные юбки, прозванные «крикуньями» за то, что издавали хруст при ходьбе.

ем»²⁹⁹, на самом же деле, неудобства, причиняемые одеждой, объясняются традиционными причинами: главными характеристиками женщины оставалась статичность, превалировавшая над динамикой, и декоративность, ставившаяся выше активности.

Еще одним фактором, мешавшим формированию описаний красоты, были речевые штампы. Например, в новелле 1680 года портрет возлюбленной незнакомки изобиловал обобщенными характеристиками: «красивая грудь, покатые плечи, очаровательные руки и раскованность в манерах, свидетельствующая о незаурядных танцевальных способностях»³⁰⁰. С другой стороны, несмотря на то что слова все еще не в состоянии создать рельефное, детальное изображение человеческой внешности, несмотря на господство общих мест в словесных портретах, упоминание в тексте того или иного персонажа не могло не сопровождаться долгим перечислением сведений о его наружности и производимом ею впечатлении³⁰¹. Так, Сен-Симон изыскивает множество характеристик талии: «тонкая», «очаровательная», «величе-

²⁹⁹ Nisard (chevalier de). *Satyre sur les cerceaux, paniers criardes, manteaux, volants des femmes et sur les autres ajustements* (1712). P. Lacroix, *Histoire de la vie des Français. Recueil curieux de pièces originales*. Paris, s. d. P. 391.

³⁰⁰ Anonyme. *Lettre d'une dame qui écrit les aventures de son amie // Mercure galant*. Novembre 1680, in *Nouvelles du XVII^e siècle*. Op. cit. P. 478.

³⁰¹ См.: комментарии Жаклин Дюшен об описаниях Генриетты Английской, сделанных около 1600 г. *Henriette d'Angleterre duchesse d'Orléans*. Paris: Fayard, 1995. P. 104.

ственная» или «четко очерченная»³⁰²; у Мадлен де Скюдерри не счесть определений лица, каковое могло «восхищать наблюдателя», быть «величественным», «нежным» или «самым совершенным из всех»³⁰³.

Попытки описать внешность вербально предпринимались так часто, что в середине XVII века литературный портрет выделяется в самостоятельный жанр изящной словесности. В составлении словесных портретов упражняются в салонах и на светских мероприятиях³⁰⁴, их пишут на заказ, как картины, зачитывают публично и обсуждают в узких кругах. Новый жанр настолько заинтересовал Старшую Мадемуазель³⁰⁵, что она решила попрактиковаться в портретировании близкого окружения, уединившись на несколько месяцев в Шампиньи; в результате из составленных ею текстов к 1659 году сформировалась полноценная коллекция³⁰⁶, «га-

³⁰² См.: Cruysse D. van der. Op. cit. P. 178.

³⁰³ См.: Niderst A. Madeleine de Scudéry, construction et dépassement du portrait romanesque // K. Kupisz, G.-A. Pérouse, J.-Y. Debreuille, Le Portrait littéraire. Lyon: PUL, 1988.

³⁰⁴ См.: Plantié J. La Mode du portrait littéraire en France (1641–1681). Paris: Honoré Champion, 1994.

³⁰⁵ Характеристику «Старшая» (la Grande) Анна Мария Луиза Орлеанская, французская принцесса королевской крови, герцогиня де Монпансье, автор известных «Мемуаров», получила после рождения дочери у Филиппа Орлеанского, которая также должна была именоваться Мадемуазель.

³⁰⁶ Barthélemy E. de. Op. cit. «В 1659 году господин де Сегреэ, придворный (gentilhomme ordinaire) и секретарь Мадемуазель, собрал все сочиненные ею портреты, прибавил к ним еще несколько и опубликовал их». P. I.

лерей» словесных описаний нового типа: помимо традиционных характеристик лица и тела, здесь упоминалось множество индивидуальных, нешаблонных черт портретируемого, позволяющих судить не только о его внешнем, но и о моральном облике; впрочем, даже Старшей Мадемуазель не удалось преодолеть условность³⁰⁷, поэтому все без исключения придворные дамы в ее «галерее» не просто красивы по определению, но и являют собой «совершенство»³⁰⁸.

Красота «спускается на землю»

Еще более важное изменение связано с тем, что в картезианской модели вселенной представление об устройстве человеческого тела перестало соотноситься с представлениями об устройстве небесных сфер. «Астробиологическая» параллель утратила доминирующие позиции: части тела больше не подразделяются на «возвышенные» и «земные». В XVII веке к материальному миру перестают применять устаревшие законы планет и эфирных материй: отныне руковод-

³⁰⁷ Duchêne J. Henriette d'Angleterre duchesse d'Orléans. Paris, Fayard, 1995. В литературных портретах Генриетты Английской «общие места соседствуют с точными деталями». Р. 104.

³⁰⁸ Duchêne R. Les Précieuses ou comment l'esprit vint aux femmes. Paris: Fayard, 2001. «Похвалы, расточаемые периодическими изданиями самым влиятельным придворным дамам, должны читаться как лесть, словесное наполнение которой не имеет никакого значения». Р. 131.

ствуются только законами механики³⁰⁹. Считается, что тела взаимодействуют друг с другом исключительно посредством столкновения, как машины и инструменты. Человеческое тело воспринимается как часть этого «земного» материального мира и теряет приписываемые ему прежде «магические свойства»³¹⁰: его чаще соотносят с самим собой и реже – с многоуровневым устройством космоса. Все эти факторы постепенно изменяют представление о взаимоотношениях между частями тела, значимость некоторых из этих частей переоценивается; Роже де Пиль³¹¹, например, проводит следующую аналогию: «распределение опорных функций между колесами машины похоже на взаимозависимость, существующую между различными частями человеческого тела»³¹². Ни в одном из этих французских классицистических текстов не высказывается аргументов, доказывающих существование связи телесного «верха» с «небесами». Это позво-

³⁰⁹ См.: Rohou J. Le XVII^e Siècle, une révolution de la condition humaine. Paris: Seuil, 2002, «Новая парадигма: механизм». P. 207.

³¹⁰ См.: Deneys-Tunney A. Écriture du corps, de Descartes à Laclos. Paris: PUF, 1992: «С картезианством наступает эпоха, когда «рушатся представления о магических чарах человеческого тела»). P. 35. См. также: Courtine J.-J. Le corps désenchanté // Le corps au XVII^e siècle, dir. R. W. Tobin, Seattle, Papers on French Seventeenth Century Literature, 1995.

³¹¹ Роже де Пиль (1635–1709) – французский художник, гравер, критик и теоретик искусства, дипломат. Возглавлял борьбу против сторонников академической доктрины.

³¹² Piles R. de. Cours de peinture par principes. Paris, 1989 (1-е изд., 1708). P. 69.

лило «Галантному Меркурию» (*Mercuré Galant*)³¹³ впервые поставить вопрос об эстетическом превосходстве одних частей тела над другими. Впрочем, утонченный «верх» и грубый «низ» продолжают противопоставляться, а бедра и ноги по-прежнему утопают в «воланах», оборках и складках женской одежды. «Какая часть тела самая красивая, лицо или талия? – спрашивается в одном из стихотворений, напечатанных в журнале в 1684 году. – Что предпочесть: приятность лица или прелесть тела?»

Журнал «Галантный Меркурий» отдает предпочтение лицу, «поскольку чары его сильнее»³¹⁴. Хотя ответ на этот вопрос остался традиционным, принцип сравнения частей тела между собой существенным образом изменился: лицу отдается предпочтение не потому, что оно ближе к небу и ангелам, а потому, что в нем выражается душа, духовный и внутренний мир человека. Подтверждение тому можно найти у Сен-Симона: в его текстах лицо характеризуется, в зависимости от случая, как «приветливое», «дерзкое», «очаровательное», «решительное», «величественное», «интересное», «открытое», «выразительное», «необычное», «трогательное»³¹⁵. Итак, теперь считается, что на лице отражают-

³¹³ Одно из первых французских периодических изданий, где печаталась хроника светской жизни Парижа, сообщалось о важных событиях в культуре и литературе. В 1724 году журнал изменил название и стал именоваться «Французский Меркурий» (*Mercuré de France*).

³¹⁴ *Mercuré galant*. 1684 // *Nouvelles du XVII^e siècle*. Op. cit. P. 327.

³¹⁵ См.: Cruysse D. Van der. Op. cit. Pp. 183–184.

ся не звезды, но движения души: именно на нем проявляется действие внутренних сил. Ранее тело представлялось подвластным воздействию мистических сил, теперь видится покорным рассудку. Вот как Мадлен де Скюдери описывает внешность своей героини Клелии: «Взглянув на нее, замечаешь: разум подчинил себе все страсти»³¹⁶. Мадемуазель де Монпансье характеризует свою героиню следующим образом: только «замечательная душа» могла «наделять жизнью столь прекрасное тело»³¹⁷. Если в XVI веке описывались преимущественно внешние признаки физической привлекательности, то в XVII веке отчетливо звучит новый мотив «оживления», характеризующий воздействие души на тело.

В трактатах о красоте XVII века появились новые предметы для рассуждений. Антуан Бодо де Сомез в своем сочинении «Как быть всегда красивой» 1666 года выделяет два типа красоты: «бездушную» и «одухотворенную». Первая ограничивается только внешними признаками, тогда как вторая отличается «очарованием» и «пылом»³¹⁸: дополнительные свойства – выразительность и силу – ей сообщает именно душа. «Внутреннее сияние» красоты в XVII веке понимается и описывается иначе: если прежде его связывали с магической способностью тела излучать свет, то теперь ставят в один ряд с такими личностными характеристиками, как

³¹⁶ Scudéry M. de. Clélie, histoire romaine. Paris, 1654–1660. T. VII. P. 148.

³¹⁷ Barthélemy E. de. Op. cit. P. 294.

³¹⁸ Somaize A. B. de. Le Secret d'être toujours belle. Paris, 1666. P. 9 et 11.

«утонченность» и «остроумие». Например, мадам де Монгла описывалась в «Любовной истории галлов» следующим образом: «ум ее отличался особой живостью и очаровывал собеседников – порой сверх меры – точно так же, как и цвет ее лица»³¹⁹. В то же время «величественная и неповторимая красота Клермоны», описанная Эспри Флешье в 1666 году во время «Великих дней в Оверни»³²⁰, лишена столь ценного дополнения: «Ей недоставало какой-то особой привлекательности, происходящей только от ума. В ослепительном блеске ее великолепия отсутствовал огонь, она принадлежала к тем красавицам, в которых есть нежность, но мало жизни»³²¹.

Выделились новые типы красоты, разнящиеся в зависимости от тончайших особенностей характера: «покоряющая», «волнующая», «серьезная», «весенняя», «одухотворяющая», «зарождающаяся», «пленительная», «жизнерадостная»³²², – таковы ярчайшие типы красоты XVII века, как утверждает Сен-Габриель, составитель обширной галереи портретов своего времени. Разумеется, эти эпитеты описы-

³¹⁹ Bussy-Rabutin R. de. *Histoire amoureuse des Gaules* (1662). Paris: Garnier-Flammarion, 1967. P. 158.

³²⁰ Так называлась выездная судебная сессия для расследования преступлений, совершенных местным дворянством в 1665 году.

³²¹ Fléchier E. *Mémoires sur les grands jours tenus à Clermont-Ferrand en 1665–1666*. Paris, 1844. P. 301.

³²² Saint-Gabriel A. de. *Le Mérite des dames*. Paris, 1640, см. «Ciel des Beutez héroïnes». P. 280 sq.

вают только внешние признаки, поскольку представление о психологическом пространстве с его механикой и логикой еще не сформировалось. Сен-Габриель несомненно вовлечен в литературную игру, как и Мишель де Пюр³²³, в 1656 году выделивший новые типы красоты: «строгая», «обыденная», «меняющаяся», «горделивая» или «вселяющая надежду»³²⁴ – уже в другой галерее, написанной в духе прециозной эстетики. Эти прилагательные выбраны случайно и во все не отражают те или иные особенности душевного мира человека. Тонкие различия между ними – не что иное, как литературный прием, а детали подбираются интуитивно. Но их появление важно потому, что указывает на новые принципы эстетизации внешнего облика. Мораль перестала считаться единственно возможным критерием оценки прекрасного; устарела классификация Габриеля де Миню XVI века, выделявшего три типа красивых женщин: «соблазнительницы», «жеманницы» и «святые»³²⁵. В XVII веке осваивается новое телесное пространство – глубинное, интимное: внутренние, личностные свойства, которые проявляются во внешнем облике и неотделимы от понятия «истинной» кра-

³²³ Мишель де Пюр (1620–1680) – французский писатель и переводчик, автор романа «Прециозница, или Тайна салонов» (*La Précieuse ou le mystère des ruelles*, 1656–1658), представляющего собой ценный источник сведений о развитии прециозной культуры; аббат, с 1647 года духовник и советник Людовика XIV.

³²⁴ Pure M. de. *La Précieuse ou le Mystère des ruelles dédié à celles qui n'y pensent pas*. Paris, 1656. Pp. 180–190.

³²⁵ См. выше. С. 38–40.

СОТЫ.

Глава 2

ДУША И ТЕЛО

Внимание к «характерам», их разнообразию способствовало переосмыслению понятия гармонии в телесной эстетике XVII века. Под гармонией стали понимать согласованность «видимого» и «скрытого от глаз», соответствие между «кажущимся» и «желаемым». В середине века Ларошфуко обращает особое внимание на внутреннее содержание поз и движений: «Мы тем приятнее окружающим, чем согласнее наш вид и тон, манеры и чувства с нашим обликом и положением в обществе, и тем неприятнее, чем большее между ними несоответствие»³²⁶.

В XVII веке о душе начинают все больше говорить, впервые признают ее главным «кормчим»³²⁷, что порождает интерес к экспрессии, внешним проявлениям внутреннего содержания. Черты лица приобрели особую глубину, в их эстетике появляются отсутствовавшие прежде категории: эмоциональность и страстность.

³²⁶ La Rochefoucauld F. de. *Réflexions diverses* (XVII^e siècle) // *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, coll. «La Pléiade», 1957. P. 513. (Рус. пер. цит. по: Ларошфуко Ф. де. Мемуары. Максимумы / Пер. с фр. Э. Л. Линецкой. М.: Наука, 1993.)

³²⁷ Descartes R. *Discours de la méthode pour bien conduire sa raison* (1637) // *Œuvres et Lettres*. Paris: Gallimard, coll. «La Pléiade», 1955. P. 166.

От божественного света к гармонии

В XVII веке постепенно складывается новое представление о физическом облике человека: внешность формируется «разумом», а не «высшими силами», в ней выражаются пламенные порывы души, а не лучезарное сияние звезд³²⁸.

Однако неожиданно открывшееся внутреннее содержание привлекательности по-прежнему с трудом поддается пониманию и описанию. На смену устаревшему пониманию красоты как излучаемого телом божественного света пришли определения, приближенные к человеческой природе, которые, впрочем, не отличаются большей ясностью, чем существовавшие ранее: например, красота – это «таинственная связь черт между собой»³²⁹ или «согласие внутреннего с внешним»³³⁰. Для определения физической привлекательности часто используют выражение «не знаю что» (*je ne sais quoi*), обозначающее то таинственное «очарование, без которого даже идеальные формы не будут считаться красивыми и притягивать взор»³³¹. Эта неопределенная формулировка

³²⁸ На тему «разума» см. также: Duchêne R. *Ninon de Lenclos ou la manière jolie de faire l'amour*. Paris: Fayard, 2000 (1-е изд., 1984). P. 65.

³²⁹ La Rochefoucauld F. de. *Maximes* (изд. 1678 г.) // *Œuvres complètes*. Op. cit. P. 440.

³³⁰ Courtin A. de. *Nouveau Traité de la civilité qui se pratique en France parmi les honnêtes gens*. Saint-Étienne: PUSE, 1998 (1-е изд., 1671). P. 207.

³³¹ Boileau N. *Dissertation sur la Joconde* (1669) // *Œuvres complètes*. Paris:

становится расхожей: «в блеске ее глаз есть что-то³³² необъяснимое»³³³, «нечто занятное в рассуждениях»³³⁴, «какая-то особая грациозность»³³⁵ или «трудно уловимое изящество ее талии»³³⁶. Языковые особенности этих высказываний характерны для мистерии: референцией, пусть совершенно «приземленной», в этих конкретных примерах служит религия с ее таинствами. Здесь, как предположил Жан-Луи Жам, мы имеем дело с «важным сдвигом в понимании действительности»³³⁷: за этим «не знаю что» стоит не смирение от одного взгляда на божественное великолепие, но удивление той необычайной красоте, которой может обладать человек.

Повышение значимости экспрессии повлияло на всю эстетику XVII века. В правилах этикета выражению чувств уделяется особенное внимание: отныне каждому предписывается «владеть собой». Важная роль отводится экспрессии в театральном искусстве: героям пьес надлежит «восторгать-

Gallimard, coll. «La Pléiade», 1966. P. 316.

³³² В оригинале здесь и в трех последующих примерах повторяется «не знаю что» (je ne sais quoi).

³³³ Scudéry M. de. *Le Grand Cyrus*. Paris, 1649–1653.

³³⁴ Fléchier E. *Mémoires sur les grands jours tenus à Clermont-Ferrand en 1665–1666*. Paris, 1844. P. 301.

³³⁵ Faret N. *L' Honnête Homme, ou l'art de plaire à la cour*. Paris, 1630, цит. по: G. Haroche-Boujinac, «Harmonie», *Dictionnaire raisonné de la politesse et du savoir-vivre du Moyen Âge à nos jours*, dir. A. Montandon. Paris: Seuil, 1995. P. 474.

³³⁶ Anonyme. *Histoire // Mercure galant*, in *Nouvelles du XVII^e siècle*. Paris: Gallimard, coll. «La Pléiade», 1997. P. 486.

³³⁷ Jam J.-L. *Je ne sais quoi // Dictionnaire raisonné de la politesse...* Op. cit. P. 522.

ся, удивляться и ликовать»³³⁸. В живописи позы и жесты персонажей полотен должны подчиняться определенной логике, быть согласованными между собой, как на восхищавших Андре Фелибьена картинах Пуссена: «Все здесь естественно, легко, просто, приятно; каждый персонаж занят своим делом, их позы изящны и благопристойны... Художнику удалось запечатлеть все движения души»³³⁹. Создается впечатление, будто каждый жест проникнут стремлением соответствовать своему внутреннему содержанию; это соответствие достигает порой такой силы, что вызывает «счастье, которое ощущается на мышечном уровне и мгновенно сообщается тому, кто смотрит на творения Пуссена»³⁴⁰ (слова Марка Фюмароли).

Стоит вчитаться в высказывание Андре Фелибьена. Нетрудно заметить, что понятие гармонии трактуется здесь по-новому (как соответствие между внутренним и внешним) и дополняется новыми смыслами. Оно не только не сводится к контролю разума над чувствами, но включает в себя страсти и аффекты – весь спектр человеческих чувств, проявление которых долгое время считалось предосудительным (или же их существование отрицалось вовсе). По мере то-

³³⁸ Renaudot T. Gazette de France. 15 janvier 1641.

³³⁹ Félibien A. Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres... Paris, 1685. Pp. 406–407.

³⁴⁰ Fumaroli M. L'école du silence, le sentiment des images au XVII^e siècle. Paris: Flammarion, coll. «Champ», 1998 (1-е изд., 1994). P. 229.

го как внутренний мир изучается и развивается, он заполняется страстями. Считалось, что некоторые страсти могут «служить украшением человеку так же, как тени способны придать картине глубину»³⁴¹. Особый интерес вызывают «страстные» лица: их красота кажется более волнующей, пронзительной. Корнель и Расин в своих сочинениях превозносят героические, прекрасные страсти: «Восхищались ли мы когда-нибудь магией страстей больше, чем в тот век христианского абсолютизма»?³⁴² Франсуа Сено и Рене Декарт выдвигают идею о «пользе»³⁴³ страстей. Влечение «впервые приравнивают к независимому, фундаментальному и автономному психологическому содержанию»³⁴⁴. Впервые влечение стало обозначать красоту.

От блеска глаз к глубине взгляда

Совокупность этих изменений нашла символическое выражение в описании глаз в текстах 1650–1660-х годов. Теперь объектом изучения становятся не испускаемые глазами стрелы, но производимое взглядом впечатление: проекция сменяется рецепцией. К тому же в начале XVII века об-

³⁴¹ de Somaize A. B. *Le Secret d'être toujours belle*. Paris, 1666. P. 20.

³⁴² Koster S. *Racine, une passion française*. Paris: PUF, 1998. P. 115.

³⁴³ Senault. *De l'usage des passions*. Paris, 1649 (1-е изд., 1640). P. 95.

³⁴⁴ Auerbach E. *Le Culte des passions. Essai sur le XVII^e siècle français*. Paris: Macula, 1998 (1-е изд., 1926), см. «Racine et les passions». P. 41.

новляются теоретические положения физики: глаз больше не уподобляют испускающему лучи светильнику, поскольку считается, что глаза не излучают свет, но поглощают его или отражают³⁴⁵: отныне во взгляде ищут проявление определенных чувств или состояний человека. Античная модель глаза опровергается: «Орган зрения происходит из воды, а неотъемлемое свойство воды – поглощение»³⁴⁶. Впрочем, устаревшие аналогии заменяются новыми заблуждениями: волчьи или кошачьи глаза «светятся не потому, что в них пылает огонь», но потому что «их оболочка» подобна зеркалу, «такая же ровная и гладкая»³⁴⁷; василиск или «цветущая»³⁴⁸ женщина способны отравить не взглядом, но телом, поскольку их кожа источает «ядовитые испарения»³⁴⁹; Тиберий «наводил страх на воинов, не испуская лучи из глаз, но устремив на них грозный и свирепый взор»³⁵⁰. Взгляд наделяется новыми характеристиками, его глубина представляется иначе: как дверь во внутренний мир человека.

Нельзя сказать, что блеск глаз перестал упоминаться вообще, но описание их привлекательности пополнилось новой

³⁴⁵ См. об этом: G. Simon, Kepler astronome astrologue. Paris: Gallimard, 1979.

³⁴⁶ Laurent A. du. Œuvres anatomiques // Les œuvres. Paris, 1639. P. 565.

³⁴⁷ Ibid.

³⁴⁸ В оригинале женщина «которая цветет» (qui a ses fleurs) – имеется в виду женщина во время менструации: предположительно, такое название регул дается по аналогии с цветущим деревом (цветение как предвестник плодоношения).

³⁴⁹ Ibid. P. 566.

³⁵⁰ Ibid.

отсылкой – к способности отражать душу: «Какими бы выразительными ни казались глаза, все, что есть в них прекрасного, заимствовано у души, посылаемые ими сигналы очаровывают только тогда, когда передают сообщенную им душой прелесть, тайные чувства»³⁵¹. Считается, что трудноуловимые внутренние движения³⁵² могут проявляться даже в цвете глаз: в особенности в самых «нежных», самых прекрасных оттенках «млеющей под ресницами синевы»³⁵³. От красоты XVI века красота классическая отличается тем, что связывает очарование глаз с их способностью передавать чувства.

Противники мадам де Монтеспан, несмотря на сдержанность в оценках ее внешности, связывают необычайную привлекательность глаз знаменитой фаворитки именно с такой способностью: «Талия ее не отличалась ни стройностью, ни изяществом, однако лицо сияло необыкновенной свежестью, а взгляд свидетельствовал о недюжинном уме»³⁵⁴. Характеристики взгляда множатся, дополняются нюансами: теперь глаза обладают не только глубиной и цветом, но и способностью посылать сигналы, выражать чувства, эмоции или физическое состояние. Глаза все чаще служат внешним проявлением внутреннего мира: так, в глазах королевы, по сло-

³⁵¹ Somaize A. B. de. Op. cit. P. 32.

³⁵² Rohou J. Le XVII^e Siècle, une révolution de la condition humaine. Paris: Seuil, 2002, см. «Consolidation de l'intériorité». P. 379.

³⁵³ Saint-Gabriel A. de. Le Mérite des dames. Paris, 1640. P. 20.

³⁵⁴ Bavière Ch.-É. de (princesse Palatine). Correspondance de Madame (XVII^e siècle). Paris, 1880. T. I. P. 127.

вам мадам де Мотвиль, «благообразно сочетаются мягкость и строгость»³⁵⁵, глаза мадам де Нуво источают «негу»³⁵⁶, а взгляд одной из героинь Сен-Реаля полон «тайной страсти и истомы»³⁵⁷. К этой новой содержательности взгляда прибавляются вариации тона, изменчивость, мимолетность того, что проявляется в глазах: подвижность и разнообразие душевной жизни. Например, глаза Клелии, «самые красивые на свете... черные, сияющие, нежные, страстные, умные; в их сиянии есть нечто невыразимое. То меланхоличная нежность наполняет их своей прелестью, то в них проглядывает игривость, и светящаяся в них радость придает им всю свою привлекательность»³⁵⁸; или глаза графини де Грамон «большие и оживленные, способные передавать каждое ее желание»³⁵⁹. Взгляд наполняется жизнью, страстью, он может помутнеть, что вносит множество новых нюансов в понятие красоты.

Художники XVII века обыгрывают в своем творчестве

³⁵⁵ Motteville F. de. Mémoires (XVII^e siècle) // Les Français vus par eux-mêmes. T. I. A. Niderst, Le Siècle de Louis XIV. Anthologie des mémorialistes du siècle de Louis XIV. Paris: Laffont, coll. «Bouquins», 1997. Pp. 447–448.

³⁵⁶ Barthélemy E. de. La Galerie des portraits de Mlle de Montpensier (1657–1658). Paris, 1860. P. 182.

³⁵⁷ Saint-Réal C. de Vichard de, Dom Carlos (1672) // Nouvelles du XVII^e siècle. Paris, Gallimard, coll. «La Pléiade», 1997. P. 512.

³⁵⁸ Scudéry M. de. Clélie, цит. по: T. Lavallée, Mme de Maintenon, la maison royale de Saint-Cyr (1686–1693). Paris, 1862. P. 15.

³⁵⁹ Saint-Simon (L. de Rouvroy, duc de). Mémoires (XVII^e et XVIII^e siècles). Paris: éd. Boislisle. T. VI. P. 217.

эти едва уловимые проявления сокровенных чувств, используя прозрачность и движение. В качестве примера можно назвать мимолетный взгляд блестящих глаз «Женщины в красной шляпе» кисти Вермеера³⁶⁰, притягательность этого взгляда связана с тем, что его направление не совпадает с поворотом головы; или смеющиеся глаза женщин на портретах Франса Халса, словно снятые на пленку удачно подловившим момент фотографом, или тщательно выписанные складки вокруг затененных глаз «Саский» на портрете 1633 года³⁶¹ кисти Рембрандта.

К тому же в XVII веке интерес к экспрессии служит стимулом для исследования взгляда³⁶². Так, лекции Шарля Лебрена, прочитанные в Академии живописи и скульптуры в 1678 году, свидетельствуют о его чрезвычайной заинтересованности взглядом. По мнению Первого королевского живописца, выражаемые глазами чувства угадываются в поведении взгляда на картине: «отвратительные и порочные» страсти вынуждают глаза персонажей блуждать и прятаться, избегать света и клониться к земле, великие и благородные страсти устремляют взгляд вверх к свету, а умеренные страсти задают взгляду горизонтальное направление. Исследо-

³⁶⁰ Delft Vermeer de. Dame au chapeau rouge, vers 1664, collection Mellon, National Gallery of Art, Washington.

³⁶¹ Рембрандт «Портрет Саский». 1633. Дрезденская галерея.

³⁶² Pinault M. L'expression des passions à travers quelques exemples de dessins du XVI^e siècle // La Peinture des passions, de la Renaissance à l'âge classique, dir. B. Yon, colloque international, Saint-Étienne, Éd. univ. de Saint-Étienne, 1995.

вание претендует на научность, поскольку имеет под собой «глубинную» основу: форма глаза, его углы и треугольники, скопированы с античных бюстов, принятых за образец. Подход к изучению предмета претендует также на верифицируемость: «Если от одного уголка глаза провести линию к другому, то она будет горизонтальной только у тех людей, кто сумел обуздать свои страсти»³⁶³. «Великие» страсти непременно скажутся на внешности: «возвышая дух»³⁶⁴, они «естественным образом сольются с движениями души»³⁶⁵. Они облагораживают человека, затрагивая в нем «возвышенные чувства», придают его облику великолепие, а красоте – глубину. Королевский живописец с помощью формул, найденных в расчетах, наделял красотой своих героев: тщательно выверял изгиб бровей, прорабатывал складки вокруг глаз и следил, чтобы глаза находились на горизонтальной линии, высчитывал угол их наклона на лице, изображенном в профиль. Впервые «знание о строении глаз и их расположении помогает понять устройство внутреннего мира»³⁶⁶. Впервые

³⁶³ «Système de Charles Le Brun sur la physionomie d'après les écrits de Nivelon son élève», Lavater G. L' Art de connaître les hommes (1780). Paris, éd. de Moreau de la Sarthe, 1835. T. IX. P. 99. См. также: Baltrusaitis J. Aberrations, quatre essais sur la légende des formes. Paris: Olivier Perrin, 1957, le chapitre «Physiognomonie animale». P. 23.

³⁶⁴ La Bruyère J. de. Les Caractères (1688). Paris: Garnier frères, 1954. P. 75.

³⁶⁵ Boileau N. Traité du sublime, ou du merveilleux dans le discours (1672) // Œuvres complètes. Paris: Gallimard, coll. «La Pléiade», 1966. P. 370.

³⁶⁶ «Système de Charles Le Brun sur la physionomie...». Op. cit. P. 106.

это знание связывается с понятием красоты и помогает его прояснить.

Шарм актрисы

Спрос на страсти, как и совершенствование в искусстве их выражения, в полной мере реализуется в актерской игре. Дневник Сэмюэля Пипса служит великолепной иллюстрацией этой культуры: превращая город в спектакль, встречаясь с актрисами, он подчиняет свою жизнь театру до такой степени, что даже чувствует себя виноватым и заблудшим. Пипс признается, что театральные спектакли доставляют ему эстетическое удовольствие на физическом уровне. Например, 28 октября 1661 года становится для него настоящим сюрпризом: «Незнакомая мне женщина играла Партению, а после вышла на сцену в мужском костюме; никогда прежде я не видел столь прекрасных ног; я был ими очарован»³⁶⁷. Переодевание женщины в мужское платье важно уже потому, что позволяло рассмотреть ноги, однако прежде всего этот феномен свидетельствует о том, что в середине XVII века актриса получает социальное признание, заменив собой напудренного героя старинного фарса. Мимика и жесты актрисы XVII века, ставшие более искусными, стилистически восходят к персонажу комедии дель арте Панталоне. Ее триумф

³⁶⁷ Pepys S. Journal (1660–1669). Paris: Laffont, coll. «Bouquins», 1994. T. I. P. 432.

– триумф классического театра, постепенно вырабатывающего свои правила. Рассуждения об игре актрисы не обходятся без упоминания красоты: роль Меланхолии исполняло «милейшее создание на свете»³⁶⁸, Фиалка «дивно сложена»³⁶⁹, Виноградника «высокая, ладная, исполненная естественной прелести»³⁷⁰. Сцена обязывала быть красивой. Людовик XIV, к примеру, высказывал недовольство тем, что роль Николь в «Мещанине во дворянстве», игравшемся в Шамборе в сентябре 1670 года, исполняла мадемуазель де Боваль, поскольку королю «категорически не нравились ее лицо и голос»³⁷¹. В то же время другая актриса, супруга Мольера Арманда Бежар, выступала законодательницей мод: «В наше время женские манто не плиссируют, позволяя им свободно ниспадать по телу, что подчеркивает изящество талии; авторство этого нововведения принадлежит мадемуазель Мольер»³⁷².

Разумеется, репутация актрисы не была реабилитирована в полной мере: к представительницам этой профессии по-прежнему относятся с недоверием, подозревают в «легком»

³⁶⁸ Réaux G. Tallemant des. *Historiettes* (XVII^e siècle). Paris: Gallimard, coll. «La Pléiade», 1967. Т. II. P. 774.

³⁶⁹ Ibid.

³⁷⁰ Parfaict F. de. *Histoire du théâtre depuis son origine jusqu'à présent*, Amsterdam, 1735–1749. Т. XIII. P. 538.

³⁷¹ Ibid. Т. XIII. P. 531.

³⁷² *Mercure galant*. Décembre 1673. Цит. по: Mélése P. *Le Théâtre et le public à Paris sous Louis XIV, 1659–1715*. Paris: Droz, 1934. P. 173.

поведении и отсутствии моральных устоев. Сценическую игру считают родной сестрой фальши, а комедию – непригодным для серьезных тем жанром. Вместе с тем как в придворном, так и в городском обществе, где переосмыслиется роль внешности и заботы о ней, возрастает престиж театра. Распространенное в XVII веке увлечение «театральными пьесами»³⁷³ развивается параллельно с масштабной театрализацией социума: самым показательным примером «игры», вышедшей за пределы сцены, является королевский двор. Искусство игры на публику получает общественное признание, благодаря чему уточняются эстетические критерии³⁷⁴ и возрастает значимость экспрессии.

Именно экспрессию имеет в виду мадам де Севинье, когда пишет об актрисе Мари Демаре, соблаздившей ее сына. Девушку преображала сцена: «При ближайшем рассмотрении Мари уродлива, и я не удивлена, что мой сын не мог находиться с ней рядом, но когда она читает стихи, то буквально хорошеет на глазах»³⁷⁵. Мари, заверяет маркиза, меняет само понятие красоты. Каждое ее движение наполнено смыслом. Ее игра не может оставить зрителя равнодушным, ее укра-

³⁷³ Le Libraire de la galerie du palais (1633). Цит. по: Mongrédien G. La Vie quotidienne des comédiens au temps de Molière. Paris: Hachette, 1966. P. 29.

³⁷⁴ Beaussant P. Versailles, Opéra. Paris: Gallimard, 1981. «Человек эпохи барокко смешивает понятия „быть“ и „казаться“». P. 22.

³⁷⁵ Sévigné (M. de Rabutin-Chantal, marquise de). Correspondance, lettre du 18 décembre 1689. Paris: Gallimard, coll. «La Pléiade», lettre du 15 janvier 1672. T. I. P. 417.

шает то, что она делает: «Она – невероятное создание, вы ничего подобного в своей жизни не видели. Зрители идут на комедиантку: комедия их не интересует; я смотрела „Ариану“ только из-за нее»³⁷⁶. Мари Демаре-Шанмеле, дружившая с Расином³⁷⁷ и герцогом Орлеанским, была наделена особой силой, способной «скрыть все ее недостатки»³⁷⁸, – эта сила заключалась исключительно в манере выразить себя: родилось искусство, помогающее оценить красоту и прояснить ее смысл. Отныне экспрессия – неотъемлемая часть эстетики.

³⁷⁶ Ibid. Lettre du 6 avril 1672. T. I. P. 469.

³⁷⁷ Couprie A. La Champmeslé. Paris: Fayard, 2003. «Если Расин и не сформировал Мари как актрису, то он развил ее талант и позволил ему раскрыться в полной мере». P. 157.

³⁷⁸ Parfaict F. de. Op. cit., цит. по: J. Noury, Mlle de Champsmélé, comédienne du roi. Rouen, 1892. P. 161.



Мари Демаре Шанмеле, по анонимному портрету, выставленному в 1878 году в Трокадеро, опубликованному Эмилем Масом (La Champmeslé, Paris, Alcan, 1932)

Единая модель красоты?

Несмотря на повышенное внимание к экспрессии, уверенность в существовании идеала красоты не ослабевает: изменились только представления о нем, что не могло не сказаться на практиках украшения тела.

Классическая рациональность не возносит взор к небу в поисках совершенства, как это делали неоплатоники в XVI веке³⁷⁹, отныне для определения принципов прекрасного обращаются не к миру идей, а к материальной реальности. Классицисты изучают факты, выводят законы, создают модель прекрасного на основе представлений о физическом устройстве материального мира, пусть для Декарта и других мыслителей того времени гарантом осязаемого мира выступает Бог. Иными словами, универсальность прекрасного объясняется «его связью с объективной реальностью, постигаемой разумом»³⁸⁰. С этой точки зрения нахождение лучшей и единственной модели красоты – это исправление оши-

³⁷⁹ См. выше. С. 37–39.

³⁸⁰ Ferry L. Le Sens du beau. Aux origines de la culture contemporaine. Paris: Éditions Cercle d'art, 1998 (1-е изд., 1990). P. 27.

бок, стремление проникнуть в суть вещей и сделать так, чтобы «истина, лжи победительница, всюду себя являла и сердца покоряла»³⁸¹. Такая красота лишена ореола загадочности и таинственности³⁸², которым наделял ее XVI век; представление о ней становится отчетливее, хотя попытки определить ее по-прежнему наталкиваются на упомянутое выше «не знаю что» (*je ne sais quoi*): элемент интриги и волшебства в прозрачной и покоренной природе³⁸³.

Поэтому утверждается принцип действия: не созерцать, но преобразовать, – такова важнейшая особенность сознания, характерного для Нового времени. Отсюда эта тяга к вычислениям и расчетам, доказывающим мощь разума. Отсюда стремление подчинить материальный мир открытым с помощью разума законам эстетики: Никола Буало «рифму покоряет разумом»³⁸⁴, Андре Ленотр применяет законы симметрии в планировке садов и парков на французский манер³⁸⁵. Таким же образом поступают с физической красотой, ее изучают с помощью разума и воссоздают, исходя из понятия о разумном: формируют новую линию силуэта; парики

³⁸¹ Boileau N., цит. по: L. Ferry. Ibid. P. 41.

³⁸² См. выше. С. 45–47.

³⁸³ Pillorget R., Pillorget S. France baroque, France classique, 1589–1715. T. I. Paris: Robert Laffont, coll. «Bouquins», 1995. «Мы полагаем, что красоту можно обнаружить только в истине, а истину – в порядке». P. 863.

³⁸⁴ Ferry L. Op. cit. P. 48.

³⁸⁵ Kintzler C. Jean Philippe-Rameau: splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique. Paris: Minerve, 1983. Цит. по: Ferry L. Op. cit. P. 36.

и прически подбирают, учитывая индивидуальные особенности лица; без корсета теперь не обойтись, поскольку только он позволяет придать геометрически правильную форму плечам и корпусу, в позах, во внешнем виде и в нарядах стремятся соблюдать законы симметрии. В XVII веке считается, что абсолютная красота даруется не Богом, а доводится до совершенства: будучи «самой сущностью природы»³⁸⁶, этот абсолют создается по заранее продуманному плану с помощью многочисленных «исправлений». Такое отношение к прекрасному позволяет свободнее, чем раньше, использовать различные искусственные способы совершенствования красоты. Впрочем, «естественная» красота, не нуждающаяся в «косметике», по-прежнему ценится высоко. Сент-Эвремон, например, выражает свое восхищение мадам д'Олон, «красота которой не обязана своим совершенством ни чужим умениям, ни ее собственным ухищрениям»³⁸⁷. И все же отношение к искусственной красоте изменилось, ярким примером тому служит пассаж из «Порядочной женщины» (1646) отца Дю Боска: «Украшательства и наряды, на которые тратятся время и силы, достойны порицания в том случае, когда в них нет умеренности и когда они служат дурным намерениям. Но если таковые злоупотребления не имеют места, от украшения лица вреда не больше,

³⁸⁶ Ferry L. Op. cit. P. 34.

³⁸⁷ Saint-Évremont C. de Marguetel de Saint-Denis de, «Caractère de Madame la comtesse d'Olonne», Œuvres. Paris, 1714 (1-е изд., XVII^e siècle). Т. I. Pp. 91–92.

чем от оправления драгоценных камней или полировки мрамора. Отчего запрещать человеку прихорашиваться – в рамках приличия, разумеется, – если не возбраняется украшать предметы?»³⁸⁸ Теперь совершенствовать формы тела можно на законных основаниях, но появляется новая задача: красоте, несмотря на ее безраздельное подчинение разуму, требуется чувственное наполнение. В XVII веке страсти, которые по-прежнему необходимо подавлять, все же становятся важным источником прекрасного и даже, с определенной точки зрения, «зерном добродетели»³⁸⁹.

³⁸⁸ Bosc J. du. *L' Honneste Femme*. Paris, 1646, цит. по: J. Grand-Carteret, *L' Histoire, la Vie, les Mœurs et la Curiosité*. Paris: Librairie de la curiosité et des beaux-arts, 1928. Т. III. P. 175.

³⁸⁹ Senault F. *Op. cit.* P. 134.

Глава 3

ОТ ОЧИЩЕНИЯ К УТЯЖКЕ

Победа разума над формами остается главным предметом размышлений. Систематическое упоминание в текстах одухотворяющей тело души и самого тела как механизма, которым, как считается, человек научился лучше управлять, стимулирует развитие приемов совершенствования красоты. К тому же такое беспрецедентное для общества Нового времени³⁹⁰ внимание к себе вкупе с окончательным утверждением королевского двора в качестве модели для подражания стимулирует развитие практик по уходу за собой в еще большей степени: к внешнему виду предъявляются более жесткие требования, отныне необходимо не только следить за мельчайшими деталями облика, но и определить его назначение.

Влияние гуморов

В XVII веке состав средств по уходу за кожей и телом изменился незначительно. Эликсиры для очищения гуморов

³⁹⁰ Muchembled R. L' Invention de l'homme moderne. Culture et sensibilités en France du XV^e au XVIII^e siècle. Paris: Le Livre de poche, coll. «Pluriel», 1994 (1-е изд., 1988). «Морализация ежедневно выполняемых действий (в XVII веке)». P. 146.

производят теми же способами и из тех же компонентов, что и в XVI веке: эфирные настойки, кристальная вода, дистиллированная вода призваны создать ощущение чистоты. Чтобы вода приобрела лечебный эффект, ее следовало обработать смесью ароматических веществ и прокипятить в дистилляторе. Неравномерность цвета лица в подавляющем большинстве случаев по-прежнему связывают с действием внутренних жидкостей организма. Книга «Зерцало красоты» Луи Гийона, вышедшая в свет в 1612 году и выдержавшая множество переизданий в XVII веке, по большей части повторяет работу Жана Лиебо, опубликованную в 1587 году: проблемы кожи лица, а также составы мазей описаны сходным образом. Существовавшие издревле способы очищения организма остались неизменными: считается, что с их помощью можно улучшить цвет лица, об этом пишет Локателли, в 1664 году путешествовавший от Роны до Сены и наблюдавший за француженками: «Они рождаются с белоснежной кожей и сохраняют ее в первозданном виде благодаря тому, что вместо вина пьют много молока, применяют кровопускания, клистиры и прочие методики, действующие на них чудесным образом: их щеки пурпурны, как розы, а грудь белее лилии»³⁹¹.

Мнения путешественников о народных средствах, разу-

³⁹¹ Locatelli S. Voyage de France, mœurs et coutumes françaises (1664–1665) // Le voyage en France. Anthologie des voyageurs européens en France, du Moyen Âge à la fin de l'Empire, dir. J.-M. Goulemot. P. Lidsky, D. Masseur. Paris: Robert Laffont, coll. «Bouquins», 1995. P. 177.

меется, не всегда совпадают. Так, Бракенхоффер в своих записях от 1644 года, сообщает: в Блуа девушек «обучают изящным манерам, чтобы они знали, как сохранить свежесть рук и лица»³⁹². В то же время Жан-Жак Бушар считает, что живущие в низовьях Луары женщины «смуглы и уродливы»³⁹³, а Леон Годфруа потешается над обитателями Арманьяка, поскольку те «чрезмерно загорелы, чтобы не сказать черны, как ночь»³⁹⁴. На цвет лица смотрят в первую очередь: «он лишает красоты смуглых жительниц Монпелье»³⁹⁵ и вредит внешности лионских женщин, страдающих к тому же от выпадения зубов и волос, «напасти, приключаящейся с ними из-за тумана, что подолгу стоит над городом»³⁹⁶. Многочисленные упоминания в текстах воздействия окружающей среды на внешность указывают на то, что тело воспринимается как часть природы.

В XVII веке практики по уходу за телом интенсивно развиваются: их чаще упоминают в текстах, их описания детализируются. В Новое время люди становятся требовательнее к себе. Сначала промывание кишечника, «придающее лицу свежий»³⁹⁷ и цветущий вид, получает новое название,

³⁹² Brackenhoffer E. Voyage en France (1643–1644). Ibid. P. 296.

³⁹³ Bouchard J.-J. Voyage de Paris à Rome (1630). Ibid. P. 314.

³⁹⁴ Godefroy L. Voyages en Gascogne, Bigorre et Béarn (1644–1646). Ibid. P. 369.

³⁹⁵ Zinderling J. Voyage dans la vieille France... (1616). Ibid. P. 249.

³⁹⁶ Rouvière H. de. Voyage du Tour de la France (1713). Ibid. P. 360.

³⁹⁷ Furetière A. Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots français

наилучшим образом отражающее специфику метода, – «чудодейственное лекарство». Затем очистительные процедуры приобретают неслыханную популярность: лекари с сомнительной репутацией, торговцы и капуцины производят специальные «минеральные» воды, хвалы которым расточает в 1693 году журнал «Галантный Меркурий»: регулярные промывания кишечника действуют эффективно и мягко, и вот «нас уже не удержать в кровати, мы с легкостью беремся за новые дела»³⁹⁸. Если раньше организм очищали в определенное время года, то теперь «легкие чистки» устраивают регулярно. Клизмы часто упоминают в мемуарах и рассказах, а основатель и редактор «Галантного Меркурия» Донно де Визе в 1665 году посвящает клистиру целую новеллу «Благородный аптекарь», в одном из скабрёзных эпизодов которой герой, незаметно подменив горничную, помогает промыть кишечник своей возлюбленной Аменте, большой охотнице до этой процедуры, «которая сохраняет очарование ее прекрасного лица»³⁹⁹. Даже в бедных слоях общества распространились эти новые лечебные практики: регулярные, «легкие» очищения, омолаживающие гуморы и освежающие цвет лица. Филибер Гибер в своем «Милосердном лекаре» (1661) настоятельно рекомендует «приятный и

tant vieux que modernes... Paris, 1690, art. «Remède».

³⁹⁸ Mercure galant. Avril 1693. Pp. 33–34.

³⁹⁹ Visé J. Donneau de. L'apothicaire de qualité (1664) // Nouvelles du XVII^e siècle. Op. cit. P. 401.

простой способ мягкого очищения: употреблять в пищу садовые плоды, травы, корни, виноград, вина, мясо и бульоны»⁴⁰⁰. Итак, сама идея очищения организма не претерпела изменений, однако она становится доминирующей в повседневной практике ухода за телом, а основной ее целью является сохранение красивого цвета лица.

Стоит упомянуть также о крайних методах, само существование которых говорит о повышенном внимании к цвету лица: например, Марион де Лорм «не вынимала ног из таза с водой все утро»⁴⁰¹, чтобы усилить приток крови к нижним конечностям и уменьшить красноту носа, а мадам д'Ангитар совершала прогулки только по лесу и не чаще, чем «три раза за всю весну»⁴⁰², поскольку опасалась холодного воздуха, вредящего ее лицу; наконец, мадам де Будвиль во все «не вставала с кровати, застеленной простынями из сурового льна, поскольку ее кожа выглядела на них белее»⁴⁰³.

Утяжка

В высшем обществе усилилось внимание к туловищу и бюсту. В соответствии с идеей о господстве разума над телом

⁴⁰⁰ Guibert P. Toutes les œuvres charitables. Paris, 1661. P. 569.

⁴⁰¹ Réaux G. Tallemant des. Historiettes (XVII^e siècle). Paris: Gallimard, coll. «La Pléiade», 1967. Т. II. P. 34.

⁴⁰² Ibid. P. 582.

⁴⁰³ Ibid. P. 627.

в XVII веке появляются устройства, корректирующие работу человеческого организма, который представляется сложным механизмом, сформированным с помощью направляющих и рычагов. В эпоху классицизма в городских мастерских распространяются модели машин, в которых используются шкивы и шестеренки; общепризнанное практическое значение таких устройств, как часы, мельницы, лебедки, строительные краны, порождает множество аналогий⁴⁰⁴. Идея исправления природы внедряется в повседневную практику, ее символическим выражением стал спроектированный в 1647 году аппарат Фабрицио д'Аквапенденте: металлический каркас, сочленения которого охватывали и поддерживали неисправные суставы человеческого тела, а стальные пластины задавали правильное направление движениям конечностей⁴⁰⁵. Это стальное устройство с зубчатыми рейками, винтами и штырями предназначалось исключительно для патологических случаев, впрочем, трудно представить, что им могли реально пользоваться на практике; у корсета же, предназначавшегося для повседневной носки, была более скромная задача – придать облику статность и элегантность. Аббат де Шуази, будущий член Французской академии, доказывает эффективность корсета, описав в новелле 1695 года, как с его помощью телу юноши придали женственные формы: «К 12 годам его талия уже была сформирова-

⁴⁰⁴ См.: Schlanger J. *Les Métaphores de l'organisme*. Paris: Vrin, 1971. Pp. 47–60.

⁴⁰⁵ См.: d'Aquapendente F. *Opera chirurgica*, 1647, chap. 44 et figures.

на. С ранних лет мы принуждали его носить железные корсеты, чтобы расширить бедра и приподнять грудь. В этом мы преуспели»⁴⁰⁶. В XVII веке с корсетом произошли три изменения: во-первых, для его изготовления стали использовать более разнообразные материалы, чаще всего ткань уплотняли вставками из китового уса; во-вторых, его форма стала более удлиненной по бокам, что зрительно приподнимало грудь еще выше; и самое главное – его носили с ранних лет, чтобы как можно раньше сформировать правильную осанку. Корсет формирует эстетический канон в профилактической медицине и педагогике⁴⁰⁷. Мадам де Ментенон обязала всех воспитанниц Сен-Сира⁴⁰⁸ носить корсет нового типа, смешав внимание к эстетике с заботой о нравственности: «Их *каркасы* [название корсета] слишком укорочены спереди, а „*модестии*“ [тонкая ткань, обрамляющая декольте] не достигают должной высоты; словом, грудь слишком открыта»⁴⁰⁹. На гравюре Абрахама Босса ученицы одной из буржуазных школ изображены в корсетах; Жак Калло изображает

⁴⁰⁶ Choisy F. Timoléon de. Histoire de la marquise-marquis de Banneville (1695) // Nouvelles du XVII^e siècle. Paris: Gallimard, coll. «La Pléiade», 1997. P. 973.

⁴⁰⁷ Constant P. Un monde à l'usage des demoiselles. Paris: Gallimard, 1987, «La sublime déformée». P. 125.

⁴⁰⁸ Учебное заведение в Сен-Сире, основанное в 1686 году маркизой де Ментенон при поддержке Людовика XIV, для обучения девушек из небогатых дворянских семей.

⁴⁰⁹ Geoffroy A. Madame de Maintenon d'après sa correspondance authentique. Paris, 1887, lettre du 6 janvier 1707. Pp. 108–109.

в корсетах жену и дочь; в 1676 году мадам де Севинье рекомендует своей «полноватой» внучке носить корсет «пожестче», «чтобы та не раздалась в талии»⁴¹⁰. Еще одно изобретение: гургандин – «корсет, затягивающийся спереди при помощи шнура»⁴¹¹. В середине XVII века складывается новое искусство «регуливки корсета»⁴¹² со своей техникой, своим рынком, своей цеховой культурой. В «практичной адресной книге» Парижа 1690 года⁴¹³ упоминаются восемь портных, специализирующихся на пошиве гургандина.

В конце концов популярность этого предмета одежды подвигла Джона Локка обратиться с обличительной речью к широкой публике: «Узкая грудь, короткое, с неприятным запахом дыхание, больные легкие и искривления позвоночника – вот естественные и почти постоянные результаты ношения жесткого корсета и тесного платья»⁴¹⁴. Однако мысли английского философа не оказали должного воздействия: корсет остался одним из важнейших атрибутов красоты. Коро-

⁴¹⁰ Sévigné (M. de Rabutin-Chantal, marquise de). Correspondance, lettre du 10 décembre 1689. Paris: Gallimard, coll. «La Pléiade», lettre du 6 mai 1676. Т. II. P. 284.

⁴¹¹ См.: Сен-Жан Ж.-Д. де. «Знатная дама в гургандине». 1688. Национальная библиотека Франции (BnF), Кабинет эстампов.

⁴¹² Aubignac F. N. La Nouvelle Histoire du temps ou relation du royaume de coquetterie. Paris, 1655.

⁴¹³ Livre commode contenant les adresses. Paris, 1690. Т. II. P. 61.

⁴¹⁴ Locke J. De l'éducation des enfants. Paris, 1798 (1-е англ. изд., 1693). Т. I. P. 54. (Рус. пер. см. напр.: Локк Дж. Сочинения в трех томах: Т. 3. М.: Мысль, 1988. 668 с. (Филос. наследие. Т. 103). С. 407–614. – Прим. пер.)

левский двор вообще не мог существовать без корсета: «От роскошных платьев в Марли отказались, однако дамам не разрешалось появляться в резиденции короля без корсетов и верхних платьев»⁴¹⁵.

Этот предмет одежды выполнял еще одну важную функцию: с его помощью совершенствовать фигуру могли даже зрелые женщины. Именно такую «диету» применяла мадам де Севинье: «В дебошах я не участвую, а до гробовой доски мне еще так далеко, что я приказала ушить мой корсет на ширину мизинца с обеих сторон»⁴¹⁶. Кроме того, корсет позволял соревноваться с соперницей в стройности: «Отныне размеры наших корсетов совпадают»⁴¹⁷. Помимо прочего, эти примеры свидетельствуют о первых попытках измерить красоту и устранить несоответствие эстетическому образцу; эти измерения передаются образно с помощью слов, поскольку пока не могут быть выражены в цифрах.

Фигура благородная, фигура народная

Ношение корсета укрепило связь между внешним видом человека и его положением на социальной лестнице.

⁴¹⁵ Saint-Simon (L. de Rouvroy, duc de). Mémoires (XVII^e et XVIII^e siècles). Paris: éd. Boislisle, 1913. Т. 18. Р. 25; словом «корпус» обозначали корсет; а под «верхним платьем» понималось длинное закрытое платье.

⁴¹⁶ Sévigné (M. de Rabutin-Chantal, marquise de). Op. cit., lettre du 17 novembre 1675. Т. II. Р. 164.

⁴¹⁷ Ibid. Lettre du 1er avril 1672. Т. I. Р. 468.

Округлые формы селянки с давних пор противопоставлялись «утонченной»⁴¹⁸ фигуре элегантной горожанки. Тяжеловесные очертания земледелицы сравнивали с изящными линиями благородной дамы и указывали на несходство их комплекций. Однако это расхождение, изобретенное знатью в XVII веке, существовало не только между худощавостью и округлостью, но также между «собранным» и «распущенным». Согласно представлениям о социальных различиях того времени, бюст благородной женщины должен быть закован в геометрически правильный корсет, тогда как груди всех прочих женщин предоставляется полная свобода. На гравюрах, изображающих нравы той эпохи, этот антагонизм представлен в карикатурной форме: например, Абрахам Босс на своем знаменитом эстампе помещает знатных супругов, «дающих пищу голодным»⁴¹⁹, на возвышение – высокий порог особняка; их совершенно прямые, вертикальные фигуры строго параллельны крепостной стене, тогда как силуэты просящих хлеб мужчин и женщин изгибаются в разнообразных поклонах. Эти изгибы, вне всякого сомнения, указывают на акт подчинения, но также отражают представления XVII века о строении тела, согласно которым туловище обычного человека короче, массивнее, согбеннее торса благородных дарующих. Социальное неравенство формиру-

⁴¹⁸ См. выше. С. 43.

⁴¹⁹ Босс А. «Картины о милосердии», «Накормить голодных». Ок. 1640. Национальная библиотека Франции (BnF), Кабинет эстампов.

ет анатомию. Контраст создается за счет вертикальных линий. Это хорошо видно на другой, фривольной гравюре Абрахама Босса, изображающей милующуюся пару и служанку, готовящую для них кровать: прямая, ригидная спина молодой мадам противостоит массивной, сгорбленной спине служанки, приподнимающей полог⁴²⁰.

На гравюрах второй половины XVII века различия между внешним обликом простых людей и аристократов регулярно подчеркиваются. Это укрепляет ассоциативную связь между телосложением и социальным статусом. Особенно ярко это проявилось в этюдах Себастьяна Леклерка: крестьянки у него непременно изображались полногрудыми и с большим животом, утопающим в объемном, как риза, платье, а знатные дамы – с плоским бюстом и стянутой талией. К тому же на протяжении XVII столетия корсет удлиняется, отчего ребра становятся уже, талия – ниже, а туловище – еще прямее: чем больше внимания уделяется лифу, тем стремительнее он принимает форму прямой линии. Чтобы выглядеть привлекательно, нужно было целенаправленно работать над внешностью: «В светском обществе, где все выставляется на показ, естественная, неухоженная красота не имеет права на существование»⁴²¹. Неотъемлемой чертой эстетики телесной

⁴²⁰ Босс А. «Пять чувств. Осязание». Ок. 1640. Национальная библиотека Франции (BnF), Кабинет эстампов.

⁴²¹ Emelina J. La beauté physique dans le théâtre de Molière: fragments de discours amoureux sur le corps // Le Corps au XVII^e siècle, colloque de Santa Barbara, dir R.

геометрии стала считаться узкая вертикальная линия.

Зарождающаяся в XVII веке буржуазная красота вносит нюанс в эту дифференциацию: город противопоставляется королевскому двору. Появляются «любовницы, которых ценят не за знатное происхождение, но за природную красоту, не нуждающуюся в прикрасах»⁴²² – это молодые горожанки, которые:

В скромных платьях
В сотню раз милее
Дворцовых дам
В нарядах дорогих⁴²³.

В городе, как и при дворе, тоже есть свои «непревзойденные красавицы»⁴²⁴. Их достоинств не обесценивает простота одежды и манер. Например, описанная де Фюретьером лавочница привлекательна, несмотря на ее «глуповатый вид»⁴²⁵, а гризетка из новеллы Донно де Визе столь мила,

W. Tobin, *Biblio 17, Papers on French Seventeenth Century Litterature*, Paris; Seattle; Tubingen, 1995. P. 193.

⁴²² Visée J. Donneau de. *Tel paie les violons qui ne danse pas toujours // Les Nouvelles galantes comiques et tragiques (1669) // Nouvelles du XVII^e siècle*. Op. cit. P. 425.

⁴²³ Dancourt (F. Carton, dit). *La fête au village ou les bourgeoises de qualité (1700)*. Montpellier: Éd. Espace 34, 1996. P. 75.

⁴²⁴ Emelina J. Op. cit. P. 204.

⁴²⁵ Furetière A. *Le Roman bourgeois (1666) // Romanciers du XVII^e siècle*. Paris: Gallimard, coll. «La Pléiade», 1958. P. 999.

что даже «чрезмерная застенчивость»⁴²⁶ ее не портит. В Великий век буржуазия получает возможность подражать королевскому двору, прециозной культуре и пользоваться помадой и румянами: «Аристократичная по духу и ориентации прециозность возникает вследствие того, что легкая и элегантная жизнь проникает в новые социальные круги и буржуазией завладевает стремление к идеалу и элитарности»⁴²⁷. Итак, «народная» красота пользуется общественным признанием. Однако для женщин, наделенных такой красотой, установлены определенные границы: они лишены «важности» и «величия», свойственного только благородным дамам. В мире, во главе которого стоит королевский двор, критерии прекрасного выводятся из умения держать себя и правил хорошего тона. Аристократичные манеры формируют эстетику, грань между красивым и некрасивым тонка и определяется по таким признакам, как посадка головы, ровность спины и размеренность походки. Именно эта грань разделяет неуклюжие движения господина Журдена, героя комедии «Мещанин во дворянстве», пытающегося подражать учителю танцев⁴²⁸, с одной стороны, и неотразимую красоту геро-

⁴²⁶ Visée J. Donneau de. *Tel paie les violons...* Op. cit. P. 427.

⁴²⁷ La Thuillère R. *La Préciosité. Étude historique et linguistique.* Genève, 1966, цит. по: С. Lanoë, *Les Jeux de l'artificiel. Culture, production et consommation des cosmétiques à Paris sous l'Ancien Régime, XVI^e–XVIII^e siècle.* Paris-I, 2003. P. 387.

⁴²⁸ См. реплику г-на Журдена: «По-моему, это довольно заунывная песня, от нее ко сну клонит», Molière (J.-B. Poquelin, dit). *Le Bourgeois gentilhomme.* Paris, 1670, in *Théâtre complet.* Op. cit. P. 1315. (Рус. пер. цит. по: Мольер Ж.-Б. Мещанин во дворянстве. М.: Издательство «Лань», 2003. С. 1315.)

ини «Школы жен» Агнесы, объясняющуюся ее благородным происхождением (она дочь богатого сеньора Энрика)⁴²⁹, – с другой. И наоборот: именно переход этой границы ставит под сомнение красоту «Прекрасной бакалейщицы», знаменитой Габриель Перро, обвиненной в адюльтере. В конце XVII века за судом над ней следил весь Париж: за умышленное соблазнение мужчины, выставление мужа посмешищем, а также за подражание «величественным манерам»⁴³⁰, не соответствующим ее происхождению, «Прекрасную бакалейщицу» ждала печальная участь. В то время представления о красоте напрямую связывались с принятыми в обществе «правилами хорошего тона».

Осанка женская, осанка мужская

Эти «правила хорошего тона» были различными для мужчин и женщин, поскольку в эпоху классицизма красота по-прежнему остается преимущественно женским свойством: женщина «красивее мужчины, как день ярче ночи»⁴³¹. Различные требования предъявляются к внешности и поведению обоих полов: лицу мужчины позволялось быть «свин-

нин во дворянстве / Пер. Н. Любимова. Л., 1971.)

⁴²⁹ Emelina J. La beauté physique dans le théâtre de Molière... Op. cit. P. 204.

⁴³⁰ Pitaval F. Gayot de. Causes célèbres et intéressantes avec les jugements qui les ont décidées. Amsterdam, 1764–1766. Т. III. P. 281. См. также: Darmon P. Gabrielle Perreau, femme adultère. Paris: Grasset, 1981.

⁴³¹ Saint-Gabriel A. de. Le Mérite des dames. Paris, 1640. P. 15.

цовым», «не боящимся ни холода, ни солнца»⁴³², как у Людовика XIV, мужчина, в отличие от женщины, мог быть «резким», порывистым и «решительным»⁴³³. Как видно, традиционные представления не изменились, а только укрепились. Однако важное изменение произошло в манере держать себя: впервые мужчинам и женщинам предписывается одно, общее для обоих полов положение корпуса.

Исследуя мизансцены на картинах XVII века и моду той эпохи, можно заключить, что образцовые манеры предполагали поддержание определенной осанки, свидетельствующей равно о знатном происхождении человека и о его красоте: плечи отводятся назад, живот подается вперед, благородная манера держаться предполагает отклонение корпуса назад. При этом важно не просто стоять прямо, но сохранять напряжение в мышцах, вытягиваясь вверх и отклоняясь назад, чтобы линия тела в профиль напоминала арку: это «растяжение» корпуса – характерная примета своего времени, не зафиксированная в текстах, но легко заметная на картинах. Так, у Боннара, Сен-Жана⁴³⁴ и Абрахама Босса все знат-

⁴³² Bussy-Rabutin R. de. Mémoires (XVII^e siècle) // Les Français vus par eux-mêmes. T. I, A. Niderst, Le Siècle de Louis XIV. Anthologie des mémorialistes du siècle de Louis XIV. Paris: Laffont, coll. «Bouquins», 1997. P. 473.

⁴³³ Courtin A. de. Nouveau Traité de civilité qui se pratique en France parmi les honnêtes gens. Saint-Étienne: PUSE, 1998 (1-е изд., 1671). P. 212.

⁴³⁴ См.: Сен-Жан «Знатная дама в дезабилье» (Femme de qualité en déshabillé). Париж, 1693. Национальная библиотека Франции (BnF), Кабинет эстампов, и Боннар Н. «Слух» (L'ouïe). Париж, 1694. Национальная библиотека Франции

ные дамы изображены с отведенными назад плечами и почти запрокинутыми назад лицами, а пояс и острый мыс корсета едва заметно выступают вперед⁴³⁵. Общество, основанное на законах чести и родства, а не на равенстве возможностей, материализовало «высокое происхождение» в телесных очертаниях. Прежде всего в очертаниях тела мужчины, выступающего гарантом социального положения, того, которое определяется в соответствии с благородным происхождением и главный «категорический императив которого – не быть опозоренным»⁴³⁶. Усиленное «отведение» головы назад выражает обособленность и чувство собственного достоинства на анатомическом уровне: эта идущая из глубины веков принадлежность к особой социальной группе должна быть заметна во всем теле.

Речь идет о наглядном и культурно обусловленном признаке эlegantности: волюнтаризм и особая социальная идентичность проявляются в запрокинутой голове и выпяченной груди. Эти признаки были характерны для женщин и мужчин определенного круга: одинаковая осанка, положе-

(BnF), Кабинет эстампов.

⁴³⁵ См.: Босс А. «Дворцовая галерея» (La Galerie du palais). Париж, 1640. Национальная библиотека Франции (BnF), Кабинет эстампов. См. также: Босс А. «Дама, следующая указу» (Dame suivant l'édit). Париж, ок. 1640. Национальная библиотека Франции (BnF), Кабинет эстампов.

⁴³⁶ Castel R., Haroche C. *Propriété privée, propriété sociale, propriété de soi*. Paris: Fayard, 2001. P. 59.

ние плеч, профиль «Дворянина и дамы на прогулке»⁴³⁷ на гравюре Николя Боннара 1693 года отличает их от следующей за ними пары слуг. Мужчины на гравюрах Себастьяна Леклерка – дворяне, опирающиеся на длинную трость, – производят такое же впечатление на зрителя: они выглядят высокими и неестественно выгнутыми в спине, чем резко отличаются от обычных прохожих. Подобное положение тела говорит прежде всего о знатном происхождении, но в то же время указывает на существование общего для мужчин и женщин мира элегантности и «утонченности», в котором они утверждают характерные для изысканной культуры критерии красоты.

Мы видим, что придворная культура не поменяла местами приоритеты в эстетике полов: между мужчиной и красотой по-прежнему не ставится знак равенства; в то же время желание соответствовать этой культуре вынуждает мужчину реорганизовать свой облик, поскольку в эстетике классицизма физическая сила становится менее важна, чем сдержанность и величественная осанка, то есть утонченность – стройные и вытянутые благородные мужские торсы на гравюрах XVII века фактически превращают ее в красоту. Отныне мужская эстетика не сводится к признакам физической мощи, а переосмысливается в русле общих для обоих полов критериев красоты, хотя олицетворением красоты по-преж-

⁴³⁷ Боннар Н. «Дворянин и дама на прогулке». Париж, 1693. Национальная библиотека Франции (BnF), Кабинет эстампов.

нему остается женщина.

Война против румян и пудры

Только женщина имеет общественно признанное право носить украшения и корсет, чтобы «выглядеть привлекательнее и скрыть недостатки внешности»⁴³⁸. В XVII веке в арсенал ухищрений для совершенствования телесной красоты входят румяна, духи, пудра для посыпки волос и мушки из маленьких кусочков тафты, приклеивающихся на лицо. Достижения цивилизации позволили разнообразить инструменты, с помощью которых создается эстетический облик.

Прежде всего становится больше косметических средств: к мазям, помадам, очищенной воде прибавились различные масла, раствор талька, пудра, специальные ухаживающие за кожей платки⁴³⁹. Затем пополняется палитра цветов: в XVII столетии в Европе понятие белого цвета усложняется и обогащается. На протяжении почти всего XVI века белый цвет господствовал над остальными. Например, лицо «Дамы за туалетным столиком» на портрете работы мастера школы Фонтенбло⁴⁴⁰ равномерно белое, как и лицо «Сабины По-

⁴³⁸ Guyon L. Le Cours de médecine en français contenant miroir de santé et beauté corporelle. Lyon, 1664 (1-е изд., 1615). P. 238.

⁴³⁹ См. в частности: Meurdrac M. La Chymie charitable et facile en faveur des dames. Paris, 1666.

⁴⁴⁰ «Дама за туалетным столиком», школа Фонтенбло. XVI век. Музей изящных искусств, Дижон.

ппей» на хранящемся в женевском музее портрете кисти итальянского мастера⁴⁴¹. В XVII веке к белому прибавляется красный: Луиза Буржуа впервые упоминает его в 1636 году в одном из своих рецептов для изготовления румян⁴⁴². Маркиза де Монтеспан оттеняет красными румянами скулы и губы⁴⁴³; молодая страсбурганка, запечатленная Ларжильером на одноименном портрете, с их помощью придает розоватый оттенок своей коже⁴⁴⁴; даже Саския оживляет ими лицо, позируя Рембрандту для «Флоры»⁴⁴⁵, задумывавшейся как апофеоз естественной красоты. Красные пигменты, различающиеся по уровню качества и степени вреда для здоровья, добывают из американской кошенили, бразильской красильной древесины, орканета из Прованса и Лангедока, киновари, получаемой из сплава ртути и серы; при этом последствия применения этого «циннаборита» (киновари) не были изучены до конца.

По мере того как румяна входят в обиход, вырабатываются правила их использования. Несмотря на то что в обществе сохранялось в целом отрицательное отношение к косметике,

⁴⁴¹ «Сабина Поппея», итальянский мастер. XVI век. Музей искусства и истории, Женева.

⁴⁴² См.: Lanoë C. Op. cit. P. 53.

⁴⁴³ Пьер Миньяр «Маркиза де Монтеспан». Музей дю-Берри, Бурж.

⁴⁴⁴ Н. де Ларжильер «Молодая страсбурганка». Музей изящных искусств, Страсбург.

⁴⁴⁵ Рембрандт. «Портрет Саскии в образе Флоры» (1634–1636). Лондон, Национальная галерея.

правила ее использования множились и усложнялись⁴⁴⁶. Например, запрещалось прихорашиваться женщине овдовевшей или достигшей определенного возраста, когда необходимо забыть о «прихотях»⁴⁴⁷: мадам де Ментенон отказалась «от мази для рук и эссенции для волос», когда умер Людовик XIV, потому что «потеряла человека, для которого она всем этим пользовалась»⁴⁴⁸; Анна Австрийская перестала пользоваться румянами после смерти супруга, короля Людовика XIII⁴⁴⁹; Мария-Тереза Австрийская избавилась от косметики, потому что в тридцать девять лет считалась слишком старой для прикрас⁴⁵⁰. Кроме того, отказаться от использования косметики могли потребовать та или иная ситуация, время или собеседник. Так, готовясь к встрече с королевой в начале Фронды и желая добиться открытости в разговоре, мадемуазель де Монпансье решает не использовать пудру: «Поскольку я не хочу обманывать Ваше Величество в чем бы то ни было, сегодня я не стану пудриться, чтобы вы мог-

⁴⁴⁶ Duchêne R. *Ninon de Lenclos ou la manière jolie de faire l'amour*. Paris: Fayard, 2000 (1-е изд., 1984), «Краска на лице... свидетельство извращенности и лживости ее натуры». P. 122.

⁴⁴⁷ Beauvalet-Boutourye S. *Être veuve sous l'Ancien Régime*. Paris: Belin, 2001. P. 134.

⁴⁴⁸ Haussonville (J.-O.-B. de Cléron, comte d'), Hanotaux C. *Souvenirs de Madame de Maintenon*. Paris: Calmann-Lévy, 1904. P. 69.

⁴⁴⁹ Motteville F. de. *Mémoires (XVII^e siècle)* // A. Niderst, *Les Français... Op. cit.* P. 438.

⁴⁵⁰ Saint-Simon (L. de Rouvroy, duc de). *Op. cit.* T. 12. P. 302.

ли увидеть мои настоящие волосы»⁴⁵¹. Так в Лондоне 1660-х годов по возвращении домой Пегги Пенн с сестрой снимают мушки: «наверняка потому, что Вильям, супруг Пегги, не позволяет такие вольности в его присутствии»⁴⁵². Мария Манчини признается, что вынуждена «убрать мушки с лица»⁴⁵³, чтобы муж соизволил с ней говорить. В XVII веке к «искусственной» красоте по-прежнему относятся с подозрением, выбор женщины вступает в конфликт с авторитетом мужчины, общественные нормы противопоставляются частным практикам. Применение косметики одновременно принимается и отвергается, поощряется и ограничивается обществом, что продолжает традицию двойственного отношения к «разрисованному лицу», которое в одном из стихотворений той эпохи называется «кумиром и любовником» женщин⁴⁵⁴.

Во-первых, относительно косметики разошлись мнения мужчин и женщин: например, некоторые отцы и мужья считают, что, используя румяна, женщина хочет их «обмануть». Считалось, что женщина красит лицо, чтобы, соблазняя, избежать зависимости от опекуна, а это, в свою очередь, свидетельствует о ее желании пользоваться успехом у других муж-

⁴⁵¹ Mlle de Montpensier. Mémoires (XVII^e siècle) // A. Niderst, Les Français... Op. cit. P. 446.

⁴⁵² Pepys S. Op. cit. T. II. P. 794.

⁴⁵³ Nancini M. Mémoires (XVII^e siècle) // A. Niderst, Les Français... Op. cit. P. 70.

⁴⁵⁴ Satire anonyme, цит. по: M. Poète. La Promenade à Paris au XVII^e siècle. Paris, 1913. P. 113.

чин и стремлении к свободе. Косметика, согласно убеждениям XVII века, угрожает авторитету мужчины: «и все старанья быть прекрасной направлены, увы, не на мужей»⁴⁵⁵. Почтенного горожанина Горжибюса в «Смешных жеманницах» возмущает пристрастие его племянницы и дочери к ухаживающим средствам: «Негодницы со своей помадой, ей-ей, пустят меня по миру! Только и видишь, что яичные белки, девичье молоко и разные разности, – ума не приложу, на что им вся эта дрянь?»⁴⁵⁶ А «господин де Ла Серр» в своем сочинении «Дамский будильник» выступил с обличительной речью против румян, с помощью которых женщины не только всячески «обманывают»⁴⁵⁷, но предают своих наставников, мужей и родителей. Согласно сборнику «Модные слова» (*Les Mots à la mode*) от 1693 года, молодому человеку достаточно было произнести единственную фразу «она накрашена»⁴⁵⁸, чтобы «выказать свою неприязнь» к девушке. Итак, румяна как средство нарушения запрета соотносили с вызывающим поведением женщины.

Во-вторых, и это отчасти противоречит первому пункту, средства для улучшения внешности по-разному восприни-

⁴⁵⁵ Molière (J.-B. Poquelin, dit). *L'école des femmes* (1662). *Théâtre complet*. Paris: Garnier frères, s. d. P. 437. (Ср.: Мольер Ж.-Б. Школа жен / Пер. с фр. В. Гиппиуса.)

⁴⁵⁶ *Idem*. *Les Précieuses Ridicules* (1659). *Théâtre*. Op. cit. P. 197. (Рус. пер. цит. по: Мольер Ж.-Б. Смешные жеманницы / Пер. с фр. Н. Яковлевой.)

⁴⁵⁷ Serre J. Pujet de la. *Le Réveille matin des dames*. Paris, 1638. P. 8.

⁴⁵⁸ *Les Mots à la mode*. Paris, 1693. P. 52.

маются в контекстах частной и социальной жизни: если к их использованию для выхода в свет относятся терпимо, то в семейной жизни прихорашивание не поощряется, косметика принимается как средство создания определенной «видимости» на публике и отвергается как помеха «искренности» отношений в узком домашнем кругу. Это объясняет запрет на ношение мушек в доме, в присутствии близких людей и мужа. Четких правил пользования косметикой не существует, поэтому одни и те же предметы, используемые для улучшения красоты, могут оцениваться совершенно по-разному: как свидетельствующие об эlegantности или, наоборот, вульгарности и даже склонности к разврату. Например, будучи в один из дней 1660 года в Голландии, Пипс мог сообщить, что обедавшие с ним женщины «с мушками» «выглядели очень милыми и очень модными»⁴⁵⁹. А мог и признаться, что, будучи в 1667 году в Лондоне, он шел следом за дамой, показавшейся ему «девицей легкого поведения», поскольку ее «хорошенькое» лицо было «ярко накрашено»⁴⁶⁰. Вместе с тем в том же году Пипс сообщает, что внезапно почувствовал «неприязнь» и даже «отвращение»⁴⁶¹ к близкой подруге, как только обнаружил, что та «красит лицо». В самом деле, в XVII веке любое упоминание о проституции сопровождается рассуждением о косметике и прикрасах. На-

⁴⁵⁹ Pepys S. Op. cit. T. I. P. 117.

⁴⁶⁰ Ibid. T. II. P. 1090.

⁴⁶¹ Ibid. P. 991.

пример, Франсион, герой романа Шарля Сореля, без устали ругает «придворных дам, сплошь покрытых румянами и белилами и прибегающих ко всяким уловкам, чтоб приподнять свои дряблые груди»⁴⁶².

В-третьих, отношение к косметике разделило людей на благочестивых и «сошедших с пути истинного». Разделение произошло в первой половине Великого века и было связано с Контрреформацией, упрочнением католицизма и его активным насаждением⁴⁶³. Тогда же появились крайне резкие высказывания против «рукотворной красоты», в которых она сравнивалась с «трупом, смазанным мускусом» и «клоакой, благоухающей розовой водой»⁴⁶⁴; развернулась полномасштабная «война за истину»⁴⁶⁵ и против «идолов тщеславия», смешались имена и понятия: Вельзевул становится «Покровителем мушек»⁴⁶⁶, символизирующим смерть, а пользование косметикой связывается со служением сатане. В хорошо изученной на сегодняшний день религиозной литературе начиная с 1620-х годов появляются тексты, по-

⁴⁶² Sorel C. Histoire comique de Francion (1623) // Romanciers du XVII^e siècle. Paris, Gallimard, coll. «La Pléiade», 1958. P. 269. (Рус. пер. цит. по: Сорель Ш. Правдивое комическое жизнеописание Франсиона / Пер. Г. И. Ярхо.)

⁴⁶³ Landry J.-P. Le corps de la femme dans la littérature française du XVII^e siècle // Le Corps de la femme: du blason à la dissection mentale, actes du colloque, 18 novembre 1989, université de Lyon-III, «La littérature religieuse». P. 33.

⁴⁶⁴ Binet E. Essai des merveilles de la nature. Paris, 1621. P. 564.

⁴⁶⁵ Цит. по: J.-P. Landry. Op. cit. P. 37.

⁴⁶⁶ Ibid. P. 34.

священные «развязным девицам нашей эпохи»⁴⁶⁷, «зеркалам, служащим тщеславию светских дам»⁴⁶⁸, «изобличенной куртизанке»⁴⁶⁹, «описанию шулерских приемов галантных дам»⁴⁷⁰, в которых последовательно и с некоторым остервенением излагается извращенное представление о румянах как о средстве сокрытия смерти, создающем иллюзорное препятствие на пути к неотвратимому разложению. «Грешницы с набеленными лицами»⁴⁷¹ наверняка забыли, что сами произошли от «отца-навоза и матери-гнили»⁴⁷² и что самый мерзкий смрад исходит «оттуда, куда без мускуса не приблизишь носа»⁴⁷³. Используя подобные отталкивающие сравнения, контрреформаторы призывали к радикальному отказу от косметики и предавали ее анафеме⁴⁷⁴. К традиционной критике искусственного украшения лица и тела в XVII веке присоединяется мрачный пессимизм некоторых католиков.

⁴⁶⁷ Juvernay P. Discours particulier contre les femmes débraillées de ce temps. Paris, 1637. См. также: Boileau J. L' Abus des nudités de gorge. Paris, 1675.

⁴⁶⁸ Bouvignes L. de. Le Miroir de la vanité des femmes mondaines. Namur, 1675.

⁴⁶⁹ Anonyme. La Courtisane déchiffrée. Paris, 1642.

⁴⁷⁰ Rolet L. S. Le Tableau des piperies des femmes mondaines. Paris, 1635. Pp. 29–30.

⁴⁷¹ Ibid. P. 38.

⁴⁷² Bouvignes L. de. Op. cit. P. 36.

⁴⁷³ Binet E. Op. cit. P. 563.

⁴⁷⁴ См. также: Fintoni M. L'ingenu negato, l'immaginario antifemminile tra XVI e XVII secolo // Donne filosofia e cultura nel seicento, dir. P. Totaro. Roma: Consiglio nazionale delle ricerche, 1999.

Более того, во второй половине XVII века отказ от косметики расценивается как первый шаг «на пути к благочестию»: мадам де Тианж «больше не румянится и прячет грудь» с тех пор, как приняла «набожный вид»⁴⁷⁵; в 1673 году принцесса д'Аркур появляется «при дворе ненакрашенной», дабы со всей очевидностью продемонстрировать свое обращение к «вере и безграничную преданность ей»⁴⁷⁶. С отказом от косметики пришлось констатировать безрадостный факт: в естественном состоянии тело несовершенно. Лишенное прикрас лицо демонстрировало публике беспомощность плоти. Вместе с тем сделать вывод о том, что отказ от косметики был масштабным, не представляется возможным. Мадам де Севинье относится к поведению мадам де Тианж с иронией и подозрительностью и признается, что порой с трудом сдерживает смех, наблюдая за «благонамеренной»⁴⁷⁷ святошей. Она напоминает, что опасно сводить догму к внешним проявлениям: «Ибо румяна – это закон и пророки: вся христианская вера держится на румянах»⁴⁷⁸. Мольер тоже иронизирует на этот счет в одной из реплик Тартюфа: «Прикройте грудь, чтоб я вас слушать мог»⁴⁷⁹, – ко-

⁴⁷⁵ Sévigné (M. de Rabutin-Chantal, marquise de). Op. cit. T. I. P. 655.

⁴⁷⁶ Ibid. P. 570.

⁴⁷⁷ Ibid. P. 655.

⁴⁷⁸ Ibid. P. 656.

⁴⁷⁹ Molière (J.-B. Poquelin, dit). Le Tartuffe ou l'Imposteur (1669). Théâtre. Op. cit. P. 669. Цит. в пер. М. Лозинского.

торая по замыслу должна была вызывать улыбку, а вовсе не беспокойство у зрителя XVII столетия.

Нельзя сказать, что ужесточение религиозной критики косметических средств вовсе не оказало влияния на телесную эстетику. Например, Франсуа Фенелон в своем педагогическом трактате «О воспитании девиц» проявляет вполне религиозную суровость: он считает, что даже природная красота «вредна, за исключением тех случаев, когда она способствует удачному замужеству девушки»⁴⁸⁰. Тем не менее большинство авторов нравственных назиданий рекомендуют следовать законам моды. Строгий Фортен де ла Огет, например, призывал детей к следующему: «Об одном тебя прошу: если решил привести в порядок голову, не увлекайся слишком тем, что снаружи, удели время и тому, что внутри»⁴⁸¹; а в конце XVII века мадам де Ламбер в «Советах матери своей дочери» признавала «за молодыми особами» полное право на «туалеты» и «прочие предметы элегантности»⁴⁸².

В целом назидательная литература никак не изменила

⁴⁸⁰ Fénelon (F. de Solignac de la Mothe-). *Traité de l'éducation des filles*. Paris: Klincksieck, 1994 (1-е изд., 1687). P. 82.

⁴⁸¹ Hogue P. Fortin de la. *Testament ou Conseils fidèles d'un père à ses enfants*. Leyde, 1655 (1-е изд., 1648). P. 193.

⁴⁸² Lambert (Anne-Thérèse de Marguenat de Courcelles, marquise de). *Avis d'une mère à sa fille // Œuvres*. Paris, 1764 (1-е изд., XVII^e siècle). P. 152. (Рус. пер. см., напр.: *Советы матери своей дочери*, соч. госпожи маркизы де Ламберт; новое издание, с присовокуплением исторического предуведомления о сочинительнице, замечаний г-жи Дюфренуа и изречений Плутарха, Цицерона, и проч. СПб., 1834.)

практику пользования румянами и белилами. Например, на картине «Менины» Веласкеса⁴⁸³ 1656 года ярко накрашенные лица фрейлин составляют контраст с бледным лицом монахини на втором плане. На многих картинах XVII века, изображающих массовые сцены, отчетливо выделены «украшенные» лица женщин из высших классов общества⁴⁸⁴. Вместе с тем в сложившемся социальном климате законы морали проецируются на установившуюся практику. Логика эпохи классицизма, выработавшая свое отношение к искусственным украшениям тела, встречается здесь с традиционной критикой стремления выглядеть привлекательнее. Все это, однако, не помешало косметике прочно войти в обиход.

⁴⁸³ Веласкес «Менины» (1656). Мадрид, музей Прадо.

⁴⁸⁴ См.: Andries L. *Le Grand Livre des secrets, le colportage en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*. Paris: Imago, 1994. P. 85, и Bout P. (1658–1719) «Ярмарка в деревне» (*La Foire au village*). Брюссель, Музей изящных искусств.

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

КРАСОТА, ПОСТИГАЕМАЯ ЧУВСТВАМИ (XVIII ВЕК)

В XVIII веке возникает убеждение, что красоту можно постичь не разумом, а чувствами. Критерии красоты перестают быть абсолютными и становятся относительными. К 1754 году, когда выходит в свет трактат о красоте Антуана Ле Камю «Абдекер, или Искусство сохранения красоты», написанный в форме диалога между врачом и пациенткой⁴⁸⁵, классические представления об эстетике тела уже в значительной мере обновились. Прежде всего изменились референции красоты: в системе восприятия прекрасного произошел переворот и главной точкой отсчета стало «чувство». На смену устаревшему идеалу совершенных телесных форм пришел идеал приземленный, основанный на субъективных оценках и вкусе. Ле Камю выдерживает свой трактат о кра-

⁴⁸⁵ Антуан Ле Камю (Antoine Le Camus, 1722–1772) – профессиональный врач, преподаватель медицинского факультета в Париже. «Абдекер, или Искусство сохранения красоты» (1754) повествует о юном враче Абдекере, следящем за здоровьем женщин в гареме константинопольского султана, и его безнадежной и опасной любви к прекрасной Фатиме, жемчужине сераля. Чтобы чаще видаться с возлюбленной, Абдекер убеждает султана в необходимости передать самой прекрасной женщине на свете свое знание секретов сохранения красоты. Так между Фатимой и Абдекером возникает диалог о красоте.

соте в описательном ключе. В центре повествования – эмоции и чувства главного героя Абдекера: «Никогда прежде его желания не достигали такой силы»⁴⁸⁶. Никогда прежде телесная эстетика не находилась в столь тесной связи с проявлением чувств: округлые плечи, «созданные, чтобы покорить весь мир»⁴⁸⁷, «тонкая талия, сулящая самые изысканные удовольствия»⁴⁸⁸, миниатюрная стопа, способная свести с ума «даже самого холодного мужчину»⁴⁸⁹. Иными словами, красивым признается только то, что «сулит наслаждение»⁴⁹⁰.

Тот факт, что чувства стали главным мерилom красоты, повлек за собой глубинные трансформации в ее восприятии: делается вывод о невозможности постигнуть красоту, данную в божественном откровении, просыпается небывалый интерес к эстетическому вкусу, его основам и психологическим составляющим. В конечном счете изменяются критерии прекрасного: они упрощаются, становятся прагматичными. Кроме того, общие критерии красоты и критерии индивидуальные все менее согласуются друг с другом.

Решающее значение в телесной эстетике XVIII века имеет

⁴⁸⁶ Le Camus A. *Abdeker, ou l'Art de conserver la beauté*. Paris, 1774. Т. I. P. 17.

⁴⁸⁷ *Ibid.* P. 15.

⁴⁸⁸ *Ibid.* P. 61.

⁴⁸⁹ *Ibid.* P. 90.

⁴⁹⁰ *Ibid.* P. 15. См. также: Farge A. *Jeu des esprits et des corps au XVIII^e siècle // Séduction et sociétés, approches historiques*, dir. C. Dauphin et A. Farge. Paris: Seuil, 2001. «В эпоху Просвещения телу человека любого социального класса надлежало стремиться к счастью». P. 88.

возможность формирования субъективных критериев прекрасного: отныне человек может выразить себя в практиках по улучшению внешности. Поиск прекрасного индивидуализируется. Телесная эстетика формируется там, где появляется возможность независимого, свободного суждения о ней.

Глава 1

ОТКРЫТИЕ ФУНКЦИОНАЛЬНОСТИ

Постараемся раскрыть сущность произошедшего в XVIII веке «тотального изменения ментального пространства»⁴⁹¹, которое представляет собой попытку проникнуть в суть вещей через чувственный опыт. В мировоззрении происходит сдвиг: «гуманистические идеи стремятся заменить собой христианские»⁴⁹². В сущности, в эпоху Просвещения представление о человеческой красоте лишается какой бы то ни было связи с божественным. Отныне считается, что разум «не наделен такими крыльями, которые дали бы ему возможность пробиться сквозь высокие облака, скрывающие от наших глаз тайны иного мира»⁴⁹³. Более того, познать данную в откровении, но не доступную чувственному восприятию красоту невозможно.

Нельзя сказать, что существование сверхъестественно-

⁴⁹¹ Gusdorf G. Les Principes de la pensée au siècle des Lumières. Paris: Payot, 1969. P. 359.

⁴⁹² Renaut A. La Libération des enfants. Contribution philosophique à une histoire de l'enfance. Paris; Bayard: Calmann-Lévy, 2002. P. 234.

⁴⁹³ Kant E. Rêves d'un visionnaire expliqués par des rêves métaphysiques (1766). Paris: Vrin, 1967. P. 118. (Рус. пер. цит. по: Кант И. Грезы духовидца, поясненные грезами метафизики // Кант И. Соч. в 6 т. М., 1964. Т. 2. С. 355.)

го отвергается вовсе, однако в эстетике утверждается реализм⁴⁹⁴. Красота «существует только для человека»⁴⁹⁵. Делаются предположения, что красота – случайная величина, на это указывает Вольтер, считавший написание любого «трактата о Прекрасном» трудной, а то и вовсе невыполнимой задачей⁴⁹⁶: «Спросите у самца жабы, что такое красота?.. Он ответит, что это его жаба-самка, с ее большими круглыми выпученными глазами на маленькой головке, с плоским широким ртом, желтым брюшком и коричневой спинкой»⁴⁹⁷. Вместе с тем в XVIII веке эстетика подвергается глубокому переосмыслению: делаются попытки отыскать «единицу» красоты, некую функциональную референцию, такую, например, как способность красоты «пробуждать к себе интерес»⁴⁹⁸, то есть производить впечатление на зрителя: тело получает вольности и предпочтения, при этом повышается значимость эффективности тела, то есть здоровья.

⁴⁹⁴ См. выше. С. 111.

⁴⁹⁵ Ehrard J. L' Idée de nature en France à l'aube des Lumières. Paris: Flammarion, 1970 (1-е изд., 1963). P. 189.

⁴⁹⁶ Voltaire (F. M. Arouet, dit). Dictionnaire philosophique (1764), art. «Beau» // Œuvres complètes. Paris, 1827. Т. II. P. 1394.

⁴⁹⁷ Ibid.

⁴⁹⁸ Venel J. A. Essai sur la santé et sur l'éducation médicinale des filles destinées au mariage. Paris, 1776. P. V.

Регистр чувств и чувствительность

Роль вызываемого красотой потрясения – первое следствие повышенного внимания к сфере чувств – еще никогда не была так велика. Это находит отражение в живописи XVIII века: в осторожных жестах, запечатленных движениях, неожиданных формах. Излюбленным сюжетом живописцев и гравиров становится счастливая случайность, «пойманное мгновение»⁴⁹⁹, все то, что наилучшим образом возбуждает зрительское любопытство: голые ступни, виднеющиеся под платьем «Маленькой садовницы» Буше⁵⁰⁰; ноги, показавшиеся под развевающейся юбкой, благодаря чему на картине «Счастливые возможности качелей»⁵⁰¹ Фрагонара передается ощущение полета; грудь, покорно предлагающая измерить себя «Женскому портному»⁵⁰² Кошена. Предметы изображают под необычным углом, сверху, в перспективе, чтобы завладеть вниманием зрителя, предложив ему увидеть

⁴⁹⁹ Starobinski J. *L'Invention de la liberté, 1700–1789*. Genève: Skira, coll. «Arts Idées Histoire», 1964. P. 119.

⁵⁰⁰ Буше Ф. «Маленькая садовница» (*La Petite Jardinière*). Ок. 1740. Рим, Национальная галерея старинного искусства.

⁵⁰¹ Фрагонар Ж.-О. «Счастливые возможности качелей» (*Les Hasards heureux de l'escarpolette*). 1782. Национальная библиотека Франции (BnF), Кабинет эстампов.

⁵⁰² Кошен Ш.-Н. «Женский портной» (*Le Tailleur pour femme*). 1737. Национальная библиотека Франции (BnF), Кабинет эстампов.

новое в привычном и знакомом; чаще всего художники используют вид сзади или поворот в три четверти: необычный ракурс позволяет запечатлеть мимолетное движение или такие динамику и эстетику, которые прежде не удостоивались внимания живописцев: складки на пышном платье поднимающейся по ступенькам женщины на картине Ватто «Вывеска лавки Жерсена», подчеркивающие объем бедер, или нарушенное равновесие позы девушки на другой картине Ватто «Неверный ход»^{503, 504}, акцентирующее внимание на изгибах ее бюста и шеи. Живопись XVIII века приоткрывает зрителю мир хрупкой красоты, где эстетической ценностью наделяется все мимолетное, незначительное, неожиданное. Кроме того, в XVIII веке художники широко используют пастельные краски, усиливающие ощущение скоротечности: этот легкий, едва удерживающийся на бумаге материал создает изображение, похожее на моментальный снимок. Например, такие картины, как «Незнакомка» Мориса де Латура⁵⁰⁵ или «Женщина с кошкой» Жан-Батиста Перроно⁵⁰⁶, напоминают незавершенный эскиз: даже штрихи кажутся здесь неуверенными.

⁵⁰³ Ватто А. «Неверный ход» (Le Faux Pas). 1718. Париж, Лувр.

⁵⁰⁴ Помимо предложенного варианта, название этой картины переводят как «Ошибка» или как «Удача», вероятно, в зависимости от того, с чьей точки зрения оценивают перспективы изображенного на картине уединенного свидания.

⁵⁰⁵ Латур М. Кантен де. «Незнакомка» (La Femme inconnue). Париж, Лувр.

⁵⁰⁶ Перроно Ж.-Б. «Женщина с кошкой» (La Femme au chat). 1750. Париж, Лувр.

Кроме того, ощущения способны – это второе следствие особого к ним внимания – раздвигать временные границы, расширяя тем самым диапазон критериев прекрасного: красивым может считаться не только пойманное мгновение, но его повторяемость, всякий раз вызывающая разные впечатления, каковые можно сравнивать между собой. Александр де Тилли, например, проводит различие между первым впечатлением и всеми последующими: «Удивительно, что первое яркое впечатление, которое произвела на меня графиня де Полиньяк, так быстро забылось»⁵⁰⁷. Однако позднее у него формируется более основательное суждение о графине: он изучает ее движения и манеру держаться с «соблазнительной непринужденностью». Каждую из этих характеристик де Тилли располагает во времени, обозначая постепенное усиление первоначального впечатления⁵⁰⁸. Точно так же поступает Руссо, вспоминая, что «на первый взгляд»⁵⁰⁹ Софи показалась ему некрасивой, но затем он нашел ее необыкновенно привлекательной: «Чем дольше на нее смотришь, тем больше она хорошеет»⁵¹⁰. Такой анализ ощущений необходим, чтобы определить, насколько они продолжительны, ка-

⁵⁰⁷ Tilly A. de. *Mémoires* (1825). Paris: Mercure de France, 1965. P. 99.

⁵⁰⁸ О Тилли см.: Blanc O. *L'Amour à Paris au temps de Louis XVI*. Paris: Perrin, 2002, «Tilly le Roué». P. 244.

⁵⁰⁹ Rousseau J.-J. *Émile ou de l'éducation* (1762). Paris: Garnier frères, s. d. P. 498.

⁵¹⁰ *Ibid.* (Рус. пер. здесь и далее цит. по: Руссо Ж.-Ж. *Эмиль, или О воспитании*. Книга V / Пер. с фр. Е. Н. Бируковой // Руссо Ж.-Ж. *Избранные сочинения*. М., 1961.)

ковы их последствия, способны ли они перерасти в глубокие чувства.

Таким образом, телесные движения, случайные или привычные, обретают новое измерение. Жест совершается постепенно, последовательно, обнаруживая существование времени. Так, сэр Уильям Гамильтон пристально следит за своей будущей женой Эммой, отмечая ее манеру двигаться: «Стоит ей пошевелить рукой или ногой, как он тут же восхищается грациозностью и великолепием ее движений»⁵¹¹

⁵¹¹ Sinoué G. L' Ambassadrice. Paris: Le Livre de poche, 2002. P. 98. При написании этой биографии леди Гамильтон автор использовал обширный корпус писем.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «Литрес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на Литрес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.