



БИБЛИОТЕКА ЖУРНАЛА "ТЕОРИЯ МОДЫ"

ТМ

ЭНН ХОЛЛАНДЕР

МАТЕРИЯ ЗРИМОГО

КОСТЮМ И ДРАПИРОВКИ
В ЖИВОПИСИ

Anne Hollander FABRIC OF VISION Dress and drapery in painting

Библиотека журнала «Теория моды»

Энн Холландер

**Материя зримого. Костюм
и драпировки в живописи**

«НЛО»

2002

УДК 130.2: 391
ББК 71.063.2

Холландер Э.

Материя зримого. Костюм и драпировки в живописи /
Э. Холландер — «НЛО», 2002 — (Библиотека журнала «Теория
моды»)

ISBN 978-5-44-481649-3

Ради чего античные скульпторы прикладывали столько усилий, изображая в мраморе складки одежды? Почему на ренессансных портретах чулки гладко обтягивают ноги, хотя на деле такое стало возможным только в XX веке, после появления эластичной синтетики? Почему в XVIII столетии были так популярны портреты в костюмах мифологических персонажей? В своей книге Энн Холландер исследует, как художники разных эпох идеализировали и стилизовали человеческую фигуру и одежду, как мода и живопись вдохновляли и подпитывали друг друга в разных аспектах – от пропорций тела до способов его драпировки и обнажения, от причесок до украшений. Книга Холландер помогает по-новому взглянуть и на классические произведения искусства, и на современную моду. Энн Холландер (1930–2014) – искусствовед и историк моды, автор книг «Взгляд сквозь одежду», «Пол и костюм» и других.

УДК 130.2: 391

ББК 71.063.2

ISBN 978-5-44-481649-3

© Холландер Э., 2002

© НЛО, 2002

Содержание

Благодарности автора	5
Предисловие	6
Введение	8
Глава 1	11
Конец ознакомительного фрагмента.	18

Энн Холландер

Материя зримого. Костюм и драпировки в живописи

Благодарности автора

Из издания книги, выпущенного в 2002 году Лондонской национальной галереей и сопровождавшего одноименную выставку.

Идеей этой выставки и сопровождающей ее книги я обязана Патриции Уильямс, главе издательского отдела Национальной галереи. Именно Патриция, которой нередко доводилось слушать мои многословные рассуждения о репрезентации одежды и ткани в живописи, предложила эту тему для возможной выставки в Национальной галерее. Она рассказала мне, как превратить эту концепцию в заявку, а затем предложила ее руководству галереи, что дало отрядные результаты. Патриция также помогла мне сформулировать идею этой книги в решающий момент, когда замысел издания начал отделяться от изначальной выставки. Я обязана ей вдвойне за то, что Патриция придумала и помогла мне реализовать этот проект.

Когда я начала работать над созданием выставки, у меня не было музейного опыта, за исключением того, что я была постоянным посетителем многих галерей. Я особенно благодарна Майклу Уилсону, главе экспозиционного отдела, за то, что он столь любезно взял на себя мое незабываемое, хотя и несколько утомительное обучение тому, как именно выставка появляется на свет.

Я хочу поблагодарить Нила Макгрегора, в то время занимавшего должность директора Национальной галереи, за согласие осуществить мой проект. Я также благодарна за критические вопросы, которые он задал, и за меткие замечания, которые он делал в ходе работы над выставкой.

Но главным образом я благодарю его за то, что он воплощал собой саму Национальную галерею. Она стала для меня вдохновляющим откровением, когда я впервые переступила ее порог много лет назад в качестве изучающей историю искусств американской студентки, впервые пересекшей Атлантику. Я снова и снова ходила в галерею со своим этюдником, чтобы скопировать драпировку в произведениях Мантеньи, Эль Греко и Рогира ван дер Вейдена – все три картины представлены сейчас на этой выставке, они в числе первых заставили меня задуматься о складках ткани и одежды в живописи.

*Энн Холландер
Нью-Йорк, июнь 2002 года*

Предисловие

В своей первой книге «Взгляд сквозь одежду» Энн Холландер призывает рассматривать меняющиеся фасоны одежды «в качестве обязательного связующего звена в традиции порождения образов»¹. Даже то, как мы воспринимаем и изображаем обнаженное тело, испытывает на себе влияние репрезентаций тела одетого. Так, у обнаженной махи Гойи такие же «высоко поднятые и широко расставленные груди, а также абсолютно прямая спина» (поддерживаемые невидимым корсетом), как и у ее одетой версии. В книге «Материя зримого: костюм и драпировки в живописи» Холландер продолжила исследование того, как художники использовали одежду и драпировки, чтобы акцентировать или придать эмоциональную убедительность изображаемым фигурам.

В этой книге, сопровождавшей ее выставку 2002 года в Национальной галерее в Лондоне, блистательно сочетаются профессиональные навыки Холландер как историка искусства и историка костюма. По ее собственному наблюдению, «одежда представлена во всех традициях фигуративной живописи». Однако современный зритель часто испытывает затруднения в понимании того, что репрезентировала изображенная одежда. Когда мы рассматриваем, например, посвященные библейским сюжетам изображения эпохи Средневековья или Возрождения, большинство из нас совершенно не представляет, соответствуют ли предметы одежды на картине изображаемой исторической эпохе, являются ли они условным, вымышленным, «легендарным» костюмом или последним пискom моды, современной художнику или же комбинацией всего перечисленного. Анализируя конкретные картины, Холландер объясняет, почему художники выбрали определенные костюмы для тех или иных персонажей и что эти фасоны означали.

Хотя это не только вопрос одежды как таковой. Как мы должны понимать горделиво вздымающиеся вихри ткани, заполняющие пространство столь многих картин? В живописи эпохи барокко, изображающей едва одетых красавиц, драпировка используется для «усиления чувственности подобных фигур». В религиозном искусстве художники начали интересоваться живописной ролью драпировки, изображая «квазивуали, почти мантии, как бы пояса и не вполне платья», в то время как в портретной живописи они использовали выразительные каскады ткани в качестве фона для статичного парадного костюма.

Не на всех портретах модели изображались в модной одежде. В XVIII веке с появлением новых представлений о природе и Античности среди молодых женщин стало популярным позировать портретистам в некоем подобии маскарадного костюма – драпированной ткани, которая отсылала к эпохе Античности. Другие варианты маскарадных нарядов представляли собой квазивосточные одежды или элегантно осовремененный исторический костюм. Подобные наряды часто имитировали фасоны, изображенные на картинах старых мастеров, таких как Рубенс или ван Дейк.

Повествование книги «Материя зримого» в целом выстроено хронологически, при этом акцентируются отдельные темы, например такие, как становление «романтической простоты» в мужском костюме. В то время как другие ученые подчеркивали «функционализм» современного мужского костюма, Холландер сосредотачивается на его эстетических характеристиках, том, как «костюм, похоже, воспроизводит тело мужчины в улучшенном виде». В двух самых захватывающих главах рассматривается то, как по-разному художники трактовали тесную связь между телом женщины и ее платьем. В главе «Мода и нагота» исследуется обыкновение изображать обнаженное женское тело так, «как если бы форму ему придавала модная

¹ Здесь и далее цит. по рус. изд.: Холландер Э. Взгляд сквозь одежду / Пер. с англ. В. Михайлина. М.: Новое литературное обозрение, 2015. – Прим. ред.

одежда». В главе «Женщина как платье», напротив, рассматривается то, как некоторые художники, особенно в конце XIX века, стали изображать одинокую женскую фигуру так, чтобы создать впечатление, что «ее сотворило платье» и что «ее модно одетое тело неотделимо от индивидуального склада ее ума». Заключительная глава посвящена развитию модернизма и показывает, как художники использовали стилизацию, «чтобы придать чувственную и эмоциональную глубину новым трактовкам» одетого тела.

При чтении этой книги складывается ощущение, будто Энн Холландер прогуливается с нами по нашему любимому художественному музею, помогая нам по-настоящему увидеть и понять произведения искусства благодаря пристальному вниманию к одежде, драпировкам и изображению тела, будь оно одетое или обнаженное.

Валери Стил

Нью-Йорк, ноябрь 2015 года

Введение

Одежда представлена во всех традициях фигуративной живописи, зачастую занимая две трети пространства изображения и при этом не требуя к себе внимания. Даже когда он занимает почти все пространство, костюм, как кажется, не заявляет о себе в отдельности, а сливается с одетым в него персонажем. Одежда, таким образом, в основном служит тому, чтобы зритель мог быстро распознать, кто перед ним: царь или ангел, раб или воин, мужчина или женщина – точно так же как в театре. В насыщенных драматизмом мизансценах то, как художник передал одежды персонажей, может остаться незамеченным, если он не привлечет к этому внимание зрителя намеренно, и даже тогда взгляд чаще всего захватывают обладающие нарративным потенциалом выражения лиц и жесты, а не складки ткани.

В действительности любого художника-фигуративиста в равной степени волнует каждая часть пространства изображения. Что бы он ни делал с одеждой – все является выразительным средством и представляет собой решение формальной задачи, столь же важное, как и то, что он принимает в отношении изображения лиц и обстановки. Таким образом, объем суггестивного воздействия, которое одежда может нести на картине, тем больше, чем лучше художник умеет объединить костюм, выражения лиц и жесты в смысловое целое. В этом случае одежда выполняет свою функцию: направляет взгляд, регулирует эмоциональный накал, напрямую или имплицитно отсылает к другим произведениям. Например, сила воздействия «Моны Лизы» в немалой степени заключается в тонкой вуали, контуры которой чуть темнеют вдоль ниспадающих локонов модели, в наброшенной на одно плечо приспособленной накидке, во множестве правильных мягких складок, которые спускаются от узкой тесьмы, окаймляющей вырез платья. Иная трактовка вуали, платья и накидки изменила бы впечатление от улыбки Джоконды.

Точно таким же образом, Энгр в портретных рисунках всегда придает одежде большое значение. Она настолько тонко прорисована, что незаметно для глаза усиливает эффект, который производит на зрителя лицо модели. Используя лишь карандаш, Энгр выписывает каждую деталь одежды, но чуть менее тщательно, чем текстуру кожи и черты лица. По мере удаления от исключительно тонко проработанных глаз, носа и рта элементы костюма постепенно становятся все более схематичными и «скоростными», хотя не менее достоверными. Искомый результат заключается в том, чтобы приковать внимание к лицу, но не солгать при этом ни в одной из множества изящных деталей костюма.

Эта книга прослеживает одну извилистую тропинку из тех, что пролегают через одну из областей огромного царства живописных складок и одежды. В последующих главах речь пойдет о том, как западные художники использовали предметы одежды и драпировки в качестве выразительных средств в картинах с середины XV до середины XX века. Тема рассматривается на материале трех эпох, когда западная живопись претерпевала крупные перемены: в эпоху Возрождения, в неоклассическую эпоху конца XVIII столетия и в эпоху модернизма в начале XX века.

Мы увидим, насколько далеко, в течение длительного периода между XVI веком и концом XVIII столетия – периода, включающего эстетические сдвиги, называемые маньеризмом, барокко и рококо, – ушли художники, развивая ренессансные концепции изображения драпировки, и в каких направлениях они двигались, освободив ткань от ограничений реальности и сделав ее полностью живописной субстанцией, находящейся в динамических взаимосвязях как с символической, так и с современной одеждой в изобразительном искусстве. Затем мы сможем пронаблюдать, как в течение короткого периода – XIX века – драпировка как таковая заняла в фигуративной живописи маргинальное положение, в значительной степени ограниченное пределами исторической или классицистической фантазии (хотя она появлялась и в

натюрморте), в то время как внимание художников было сосредоточено в большей степени на эмоциональных и эротических качествах современной мужской и женской одежды.

В первой половине XIX века то, как художники изображали различия в одежде мужчин и женщин, демонстрирует сильное влияние романтизма. Во второй половине столетия в дополнение к этому контрасту можно наблюдать возросший интерес к тому, как можно использовать формальные различия в мужской и женской одежде, чтобы создать атмосферу картин. В это время художники начали раскрывать психологизм костюма непосредственно при помощи формальных приемов. Повествование этой книги заканчивается художниками первой половины XX века, которые вновь подчеркивали формальные аспекты, важные для средневековых художников, работавших в плоской, стилизованной манере, которую художники раннего Возрождения стремились преодолеть. Художники-модернисты снова применили подобные подходы к одежде и драпировке, но на этот раз в поисках индивидуальной выразительности, имея за плечами столетие романтической и реалистической веры в свободу художника.

Творческая мощь художников и убедительность их замысла обуславливают огромное влияние костюмов на картинах на восприятие одежды в жизни. В произведениях искусства можно увидеть, как на самом деле должна выглядеть одежда – то есть как ее заставил выглядеть изобретательный художник, с пониманием и одобрением относившийся к нарядам, выгодным образом подчеркивая их силуэт, корректируя стилистические решения с виртуозностью мастера. Глаз, воспитанный искусством, часто видит эти эффекты в реальном мире, даже если действительность в некоторой или в значительной степени не соответствует стандартам искусства. Однако наличие стандарта ощущается, диктуя веру в правильный образ, который существует на картинах и которого всегда стараются добиться в жизни, сознательно или неосознанно. Мы изобрели зеркало, пустую картину, которую мы постоянно заполняем, видя на ней самих себя в рамках идеальной системы координат.

Изображения, с которыми мы соизмеряем свой облик, в настоящее время обычно представляют собой различные произведения кино- и фотоискусства, столь же преувеличенные и стилизованные, как и те фрески и станковая живопись, что создавались художниками до изобретения фотографии. Мы можем представить себе, как модники в Венеции эпохи Возрождения ощущали, что они воплощают представления Тициана о совершенной элегантности, или как модники в барочной Англии следили за тем, чтобы соответствовать полотнам ван Дейка. Мы можем также представить себе жителей Сиены в 1340 году, которые смотрят на фрески «Плоды доброго и дурного правления» Амброджо Лоренцетти в ратуше и видят собственные достоверные портреты, на которых они выглядят точно такими, какими представляют себя в реальности. Спустя столетия мы полагаем, что они в самом деле выглядели именно так, несмотря на невероятно гладкие чулки на ногах всех портретируемых: при реальном использовании ткань, несомненно, собралась бы в складки. Вязальные машины и синтетические волокна, действительно положившие конец сползающим чулкам, еще не были изобретены, но Лоренцетти указывает, что никто не хотел замечать складки на чулках 1340 года, и поэтому их истинный вид всегда был гладким, что и показывают нам фрески.

Самый ранний период, о котором пойдет речь в этой книге, – XIV и XV века, когда европейские художники были очень хорошо осведомлены о наследии классической Античности благодаря сохранившимся скульптурным произведениям, которые задали стандарт жизнеподобного изображения драпированной ткани. Художники эпохи Возрождения, воспитанные на классических образцах и вдохновлявшиеся ими, продолжали разрабатывать собственные, впоследствии также ставшие классическими, способы передачи драпированных предметов одежды своего времени в усовершенствованном виде. Созданные ими великолепные и абсолютно реалистичные изображения складок ткани заставляли позднейшие поколения художников, при жизни которых драпированная одежда не была частью повседневного обихода, вновь и вновь обращаться к драпировкам как к художественной проблеме и ресурсу. Художники могли

использовать драпировку, чтобы наполнить свои полотна жизненной силой и первозданной красотой, будь то для демонстрации человеческой мощи или истинной божественной природы; чтобы подчеркнуть изящество кроеной одежды, которую они тщательно документировали, или чтобы придать натюрморту больше изящества.

Независимо от того, была она задрапирована или нет, очевидно, что одежда сама по себе всегда имела огромное значение для художников, поскольку она – такое же могущественное визуальное явление в человеческом мире, как и лица. Также очевидно, что зрители, рассматривавшие картины, научились у художников тому, как вести более насыщенную визуальную жизнь, как видеть более полно и творчески. Поэтому, если нарисованный пейзаж показал нам, как смотреть на природные виды, то нарисованные наряды продемонстрировали роль реальной одежды с точки зрения того, как выглядит человеческая жизнь. В последующих главах рассказывается о том, как художники заставляют одежду и драпировки оживать на картинах, настраивая наш взгляд, чтобы мы отныне могли смотреть на ткань в искусстве и в жизни с глубоким пониманием и чуткостью.

Глава 1

Парадная завеса

В античной Греции одежда была очень простой. Большая часть одежды горожан представляла собой куски ткани, сотканной по мерке, и носили ее в том же виде, в каком она сходила с ткацкого станка: ее накидывали на себя и оборачивали вокруг тела или же привязывали и закрепляли булавками. Костюм при этом состоял из одного нательного предмета и накидки; оба элемента могли различаться по размеру и длине, а также по типу драпировки и застежки в соответствии с полом, профессией и местом жительства владельца, а также с функцией одежды. Пошив, то есть выкраивание и сшивание фигурных сегментов ткани для создания трехмерного предмета одежды, еще не был изобретен. Красота одежды заключалась в качестве тканого полотна и в элегантности или умелости, с которой его обернули вокруг тела. Любого рода дурновкусие или неудобство в одежде возникало из-за отсутствия такого умения, из-за низкого качества ткани или имеющихся на ней прорех. Кроме этого, эстетичность одежды могла быть усилена, или уменьшена, или доведена до абсурда в зависимости от того, как вели себя складки ткани, когда владелец находился в движении, или как на них воздействовал ветер или другие обстоятельства.

Драпировка в античном искусстве всегда представляла версию реально существовавшей одежды. Художники варьировали свои методы улучшения визуальных качеств одежды из повседневного обихода, чтобы каменные складки создавали иллюзию движения или покоя в конкретной скульптурной группе, чтобы придать достоинства процессии на одном резном рельефе и оживить сцену сражения на другом (ил. 1). Неровная поверхность вырезанной в мраморе ткани, помещенной с одной стороны или ниспадающей позади, могла оттенять текстуру кожи обнаженных фигур; в то же время прилегающая к телу мраморная рябь могла подчеркивать наготу, скрывающуюся под одеждой (ил. 2).

Чтобы передать в твердом, статичном материале то, как ведут себя мягкие, подвижные ткани, требовалась некоторая художественная вольность. Чтобы ткань выглядела тонкой или плотной, солидной или игривой, складкам во все эпохи нужно было придавать убедительную форму при помощи тщательно продуманной стилизации. В период ранней Античности греческие скульпторы полагались на условные схемы, чтобы передать внешний вид ткани, но в течение V столетия до н. э. и позже попытки воспроизвести текстуру свободно ниспадающей и летящей драпировки явно прослеживаются как в греческих оригиналах, так и в римских копиях и подражаниях. Везде ткань претерпела неизбежную художественную трансформацию, но теперь ее отличало необычайное правдоподобие и разнообразие. В результате со времен скульптур Парфенона жизнеподобие в резных греческих одеждах и телах часто создавало у зрителей впечатление, что скульптор достиг совершенства: стилизация естественного облика была настолько тонкой, что казалось, будто ее нет.

Поскольку в древнегреческих произведениях искусства основным ориентиром всегда была настоящая одежда, в основе всего спектра тропов в передаче драпировки, применявшихся греческими скульпторами, лежит подлинность. Именно достоверностью обусловлено то уважение, которое вызывают эти произведения с тех самых пор, как они были созданы. Даже когда показано, что скульптурные складки летят или прилегают к телу самым невероятным образом или ниспадают в сверхрегулярном ритме, какой мы не обнаружим в своем непосредственном опыте восприятия, зритель отдает должное фундаментальной достоверности репрезентации. Драпированная ткань, какими бы риторически выразительными ни были ее складки, никогда не появляется из ниоткуда в качестве условного дополнения к сценам или фигурам, лишние объемы материи не вставляются туда, где им нет места, и не используются в произведе-

дениях искусства в целях, которым они никогда не могли бы служить в реальности. Все участки драпировки отсылают к неизменным фактам жизни, которые были понятны современным зрителям, так же как умело примененная визуальная риторика отсылает к константам искусства.

Много поколений спустя в повседневной жизни европейцев эпохи Возрождения одежда и драпировка более не являлись синонимами, однако многообразные складки ткани все еще были обычным явлением. Глядя на картины XV века, мы видим, что как итальянские, так и голландские художники, по-разному изображая поведение драпированной ткани, стремились разработать способы живописной стилизации, аналогичные тем, что использовали античные мастера для скульптуры, чтобы изображение производило такое же впечатление совершенства. Чтобы добиться такого эффекта, художники XV века стремились к базовому правдоподобию в изображении ткани, какой бы творческой доработки ни потребовали складки ради общей картины.

В раннее Средневековье древний способ правдоподобной передачи задрапированного тела стал применяться для изображения божества в христианском искусстве, постепенно становясь все более абстрактным и ритуализованным. Живописные изображения складок стали различаться не столько тем, как они передавали результаты непосредственного наблюдения за тканью в повседневном использовании, сколько компоновкой графических формул для репрезентации одежды. Если мы сравним тосканскую Мадонну XIII века (ил. 3) с женской фигурой на древнегреческой стеле классического периода (ил. 4), то увидим, как память о трехмерности и жизнеподобной подвижности в античном искусстве, когда пластические формы драпировки казались естественными, сохранилась в живописи в виде декоративного линейного рисунка и контрастного соположения цветовых плоскостей.

Критская икона (ил. 5), продолжавшая византийскую традицию в XV веке, по-прежнему демонстрирует преимущественно линейное изображение складок – как и форм тела, рисуемого в полный рост. Предметы одежды принадлежат миру живописной традиции, а не жизни.

Примерно с 1300 года флорентийский художник Джотто начал изображать драпировку так, как будто бы он свежим взглядом увидел, как ткань ведет себя на самом деле. В «Декамероне» Боккаччо назвал Джотто необыкновенным гением, который «вывел на свет искусство, в течение многих столетий погребенное», а также сказал, что он следовал природе и заставлял вещи выглядеть реальными, а не нарисованными; при этом Боккаччо нигде не упоминает, что Джотто следовал древним образцам. Складки одежды задрапированных фигур на картинах Джотто тем не менее демонстрируют близкое сходство с драпировками в произведениях древнегреческих скульпторов, несмотря на то что европейская средневековая одежда стала более сложной и уже давно включала в себя кроенные компоненты.

Например, на фреске Джотто из цикла «Жизнь Девы Марии» (ил. 6) драпированные одежды, кажется, окутывают фигуры внутри реального пространства, а складки ниспадают или собираются у пояса, будто бы непосредственно подчиняясь силе гравитации и законам существования реальной ткани. Мы можем увидеть довольно схожий прием в статуе мальчика в плаще – римской скульптуре императорского периода, копирующей классическую греческую манеру (ил. 7). Пастухи Джотто носят выкроенные и сшитые туники с рукавами, а не цельные полотна ткани, но на одном из них мы видим прямоугольный плащ, такой же как у римского мальчика, и нарисованные складки падают с подчеркнuto скульптурным эффектом. На Иоакиме – более длинная версия плаща, которая, кажется, драпируется в живописной гармонии с тем, что носил изваянный из мрамора Софокл в V веке до н. э. (ил. 8).

Большинство художников двух поколений, следовавших за Джотто, были не столь радикально оригинальными, как он; но мы можем видеть в «Бракосочетании Богоматери» Бернардо Дадди (1330-е), как они все дальше уходили от прежних ритуалов в изображении драпировки в религиозном искусстве (ил. 9). Художник объединил все еще довольно формульные волосы и руки с новым подходом, чему способствовало появление градации тонов и применение пер-

спективного сокращения, чтобы показать, как длинные свободные одежды в действительности колышутся, ниспадают и волочатся шлейфом. Еще позднее, около 1350 года, статные фигуры святой Екатерины и святого Варфоломея на фрагменте алтаря, приписываемого Аллегретто Нуци (ил. 10), демонстрируют новую технику моделировки складок. Варфоломей, в частности, будто выступает из глубины пространства изображения, и его спускающаяся складками мантия чуть расходится у ног. На выступающих краях сбегаящихся к поясу складок играют блики света, причем на переднем плане освещенные области шире. Его борода тоже создает иллюзию реальных волос. Прическа Святой Екатерины, напротив, условна; на обоих святых свободная одежда, сплошь украшенная повторяющимся орнаментом, края которой струятся вниз причудливыми арабесками, графические качества которых подчеркиваются контрастной подкладкой. Несмотря на новый способ моделировки складок, эти декоративные эффекты скорее дистанцируют эту картину от «скульптурных» новшеств Джотто. Изображенные фигуры лучше гармонируют с более орнаментальным стилем, который преобладал во Флоренции во второй половине столетия.

В рассмотренных нами примерах одежда, изображенная Джотто и изваянная античными скульпторами, схожим образом демонстрирует единую текстуру ткани. Одежда, придуманная Джотто как для святого Иоакима, так и для простых пастухов, кажется сделанной из одного и того же податливого, непрозрачного, плотнотканого материала, который напоминает ткань, образующую драпировку на скульптурных изображениях Софокла и римского мальчика, женщины на стеле и многих фигур с рельефов Парфенона. Джотто, как кажется, лишь меняет цвет одежды своих персонажей, которая вся соткана из некоей универсальной идеальной шерсти с матовой поверхностью, подходящей для передачи на фреске с эффектом «скульптурной» объемности. Он изображает накидку Иоакима чуть более богатой, снабжая ее неброской золотой каймой, а не покрывая всю поверхность узором, будто бы стремясь сосредоточить внимание зрителя на том, как естественно выглядят все складки ткани, и не отвлечь его взгляд какими-либо затейливыми поверхностями или вспышками контрастных цветов.

Столетие спустя, в 1420-х годах, предложенному Джотто скульптурному методу изображения ткани в живописи последовал Мазаччо. Он одевал все фигуры в один и тот же нейтральный материал, чтобы наиболее четко показать простоту, обстоятельную моделировку и точно выписанную светотень складок, окрашивая ткань в разные цвета для разных фигур в соответствии с темой и композицией. Для обозначения богатства он, как правило, также добавлял лишь золотые полосы или кромки. Тем не менее пошив по фигуре стал теперь более важным элементом в реальной одежде, и в изображении костюмов художниками стало проявляться более высокое эстетическое восприятие формы тела, чем у Джотто, что было обусловлено развитием познаний в анатомии и актуальными модными тенденциями.

На фреске Мазаччо под названием «Чудо со статиром» в часовне Бранкаччи церкви Санта-Мария-дель-Кармине во Флоренции (ил. 11) со спины показан сборщик налогов XV века, беседующий с библейскими персонажами – Иисусом и святым Петром, обращенными лицом к зрителю. Мужчина – возможно, выслуживающийся подчиненный, а не сам чиновник – одет в короткий и свободный подпоясанный дублет, со вставкой по центру спинки, расширяющей область плеч, длинные рукава сужаются к запястью, правый расстегнут, над воротом видна тонкая полоска рубашки. В то же время его одетое тело показано в изящной классической позе, которой соответствуют античные босые ступни и обнаженные ноги под короткими полами дублета. Через изогнутые линии поясов и стилистику складок Мазаччо сближает одежду этой современной фигуры с одеждой Христа и апостолов в библейских костюмах, компактная группировка всех этих тщательно проработанных фигур представляет собой следующий шаг по сравнению с более театральной встречей библейского Иоакима и современных пастухов у Джотто. Под библейским костюмом я подразумеваю одежду, которую носили в произведениях искусства на протяжении примерно шестнадцати веков Иисус и многочисленные

святые-мужчины: туника до пят с длинными рукавами, с поясом или без, и широкая мантия, обернутая поверх нее, которая часто перекидывается через одно плечо и проходит под противоположной рукой, а иногда и через оба плеча, как накидка на Иоакиме.

Разновидности этих двух предметов одежды были общей основой европейского мужского платья начиная примерно с IV века и в период существования Византийской империи – такой костюм появляется в позднеантичной скульптуре и повторяется в византийских иконах на протяжении веков (см. ил. 5).

Длинные, свободные сорочки для мужчин имели восточное происхождение, и поначалу древние римляне, обнажавшие ноги, считали их немужественными, впрочем, их потомки все же переняли такую одежду. В конечном итоге в Европе они вышли из употребления, оставшись лишь в качестве элемента монашеской одежды и церковных облачений. Примерно с VII века повседневный мужской костюм состоял из узкой короткой туники, которую носили с подштанниками, чулками и обувью – все эти элементы визуально выделяли ноги и ступни мужчин. Элементы, располагавшиеся ниже пояса, имели галльское, франкское и датское происхождение, и римляне первоначально считали их варварскими и действительно очень мужественными. В конце концов в европейском гардеробе они получили более утонченное воплощение в виде узких чулок с гульфиком, различных бриджей и целого гардероба разнообразных сапог. К XII веку на коротких мужских дублетах появились аккуратные плиссированные складки, в это же время новые фасоны длинного платья со сложным кроем в верхней части и упорядоченными складками внизу вернулись в качестве парадной одежды для дворян, которые, без сомнения, хотели вновь обрести достоинство длинных одежд без потери мужественного шика. Такие фасоны бытовали в течение XV столетия, а всевозможные накидки и мантии не выходили из употребления во всех классах общества.

Следовательно, во времена Мазаччо собранные и драпированные ткани на мужском теле можно было наблюдать в повседневной одежде. Тем не менее главным модным явлением было визуальное обособление мужских ног – которое, как мы видим на фреске «Чудо со статиром», можно было превратить в аллюзию к античному искусству, оставив кожу обнаженной. Иисус и его апостолы продолжали носить длинные свободные одежды в стиле IV века в произведениях Джотто, Мазаччо и их последователей, и с тех пор такими они предстают в воображении каждого, вместе со всеми святыми и мучениками первых веков христианства, а также сонмом ангелов.

Женский библейский наряд в искусстве похож на мужской вариант, и он также следует за костюмом поздней Античности IV века. Это длинное платье с длинными рукавами и обернутой вокруг тела накидкой, часть которой может драпировать голову женщины. Но в то время как реальные мужчины древнего мира обнажали ноги и часто могли появляться обнаженными под накидкой, а позже средневековые мужчины начали щеголять ногами и позволяли одежде открывать взгляду фигуру, женщины сохраняли скромность во внешнем виде, что требовало длинных струящихся платьев в Античности и далее вплоть до XX века.

Лишь в конце XIV столетия европейские женщины начали носить длинные платья, верхняя часть которых привлекательно облегла фигуру, декольте соблазнительно приоткрывало грудь, юбки расширялись или приобретали шлейф, а рукава все время меняли форму. Это значит, что бесформенный балахон до пола с длинными рукавами и высоким воротом (платье, кертл, котта) оставался в европейском женском гардеробе без особых изменений на протяжении более тысячи лет. При фактическом использовании его носили с поясом или без поверх сорочки (рубаша, шемиза, самісія) в повседневной жизни и под столь же бесформенным верхним платьем с более широкими рукавами (гаун, котарди, сюрко) для праздничных выходов. Поверх всего еще могли надеть объемную мантию; на голове была та или иная форма вуали, иногда повязанная так, чтобы скрывать шею и подбородок; под ней или в сочетании с ней волосы укладывались в свернутые в спираль косы или закреплялись еще каким-нибудь обра-

зом. Только молодые незамужние девушки могли ходить с непокрытой головой и носить распущенные волосы.

В религиозном искусстве вплоть до середины XIV столетия Богоматерь и святые-женщины могли предстать в таком костюме, который был и современным, и библейским. На картине Бернардо Дадди (см. ил. 9) видно, что длинное прямое платье на Деве Марии справа очень похоже на одежду ее незадачливых женихов, стоящих слева позади торжествующего Иосифа. Тем не менее одеяния этих женихов можно посчитать древними, а не современными, так как юноши-щеголи в 1340 году носили короткие облегающие дублеты с длинными узкими штанами-чулками, в то время как платье Марии на вид соответствует женской одежде как тех лет, так и древних времен. Любой современник, смотревший на картину в ту эпоху, мог видеть, что Дева и ее спутница – в некотором роде универсальные фигуры, их костюм так же вечен, как сама женственность, в то время как мужчины изображены в надлежащем древнем облачении, соответствующем конкретному событию священной истории.

Такой базовый фасон женского платья – в данном случае на Марии мы видим и кертл, и гаун, рукава первого показываются из-под второго – носят Богоматерь и святые в сотнях произведений европейских художников, работавших после 1350 года. Мы можем пронаблюдать, как они меняют посадку, рукава, линию горловины и талии, чтобы привести одежду в соответствие с модой, которая стала меняться быстрее. На Марии-невесте на картине Дадди нет мантии, но более поздние художники, как правило, поверх одинарного или двойного платья Девы драпировали мантию, часть которой могла использоваться в качестве накидки на голову, как это было принято в классической и поздней Античности, или добавляли отдельную вуаль, как диктовал более поздний обычай в реальной жизни, или же изображали оба этих предмета одежды.

В конце XV века, после Мазаччо, одежда в итальянской живописи демонстрирует больше вариативности в том, что я называю библейским, древним или легендарным костюмом. «Легендарный» на самом деле, возможно, лучший термин из предложенных для обозначения одежды, которую носят персонажи не только событий Ветхого и Нового Заветов, но и историй из апокрифов и житий святых, и ранних хроник, эпизодов из истории и мифологии Древних Греции и Рима, или средневековых романов – все, что является частью предания, священного или светского, основанного на реальных событиях или же полностью вымышленного. Дизайн одежды таких персонажей демонстрирует значительное разнообразие, сочетая аллюзии к моде более ранних времен и одежде в знаменитых произведениях искусства древности (или к работам других художников, которые на них ссылаются) с отсылками к современным модам в одежде и ее репрезентациях и к костюмам, используемым для театрализованных придворных торжеств и других представлений. В случае последних, впрочем, наблюдалась похожая смесь.

Иногда такая специальная живописная одежда использовалась, чтобы указать на легендарные ассоциации реальных портретируемых – в этом случае мы должны задаться вопросом, имел и носил ли позировавший художнику человек такую одежду, была ли она специально изготовлена для изображения на портрете или же художник целиком ее выдумал. Дизайн легендарного платья в искусстве следует отличать от стиля его изображения – у Мазаччо, например, Иисус одет в легендарную одежду, а сборщик налогов – нет; но драпировка на них изображена одинаково.

В «Благовещении» Леонардо да Винчи начала 1470-х годов (ил. 12) платье Марии представляет собой новую версию существовавших в живописи в период с IV по XIV век легендарных кертла и мантии. К тому времени эти фасоны уже сто лет как устарели, и их привычный внешний вид был заметно осовременен художником. Декоративный золотой кант вдоль линии горловины является традиционным для Богоматери во флорентийском искусстве – мы видели это у Дадди – но расходящиеся от него пышные складки выглядят современно благодаря новому способу изображения. Общее впечатление от одежды теперь превосходит все то,

чего смогли добиться Джотто и Мазаччо, а контрастный подбор и шелковистая текстура ткани добавляют выразительности великолепным эффектам веса, движения и проступающим сквозь складки двух мантий очертаниям тела. Мягкая драпировка над талией Девы Марии, деликатно обрисовывающая грудь, приобретает сходство с древнегреческим платьем классической эпохи (см. ил. 2).

Однако узкие рукава, закрепленные вдоль предплечья поверх белых рукавов сорочки, в высшей степени современные и модные. И хотя на ангеле, несущем благую весть, мы видим легендарное одеяние: переброшенная через плечо мантия, под которой виден длинный хитон, – горловина хитона поднимается до самой шеи, и рукава подвязаны по моде эпохи Леонардо. Мы видим цельный изгиб его изящного тела и ноги сквозь различные по фактуре драпировки двух предметов одежды, а его волосы – это прическа современного молодого человека. При этом покрытые вуалью волосы Девы Марии изображены согласно традиции, а не по современной моде, и мы можем заметить, что примерно тридцать лет спустя с очень похожей прической и одеждой Леонардо изображает Мону Лизу (начата в 1503 году). На Моне Лизе платье, собранное на поясе, плотный шарф, перекинутый через плечо, распущенные темные волосы покрывает дымчатая вуаль – Леонардо как будто хотел облечь ее улыбку и в древние аллюзии, и в атрибуты условной девственности.

Однако в прямом противопоставлении такому виду легендарной одежды для Богоматери находится более ранняя «Мадонна дель Парто» Пьеро делла Франчески, датируемая примерно 1450 годом (ил. 13). На ней мы видим совершенно современную вуаль, которая аккуратными полосками переплетена с волосами Марии, и современное платье, облегающее верхнюю часть фигуры и ниспадающее строгими складками от талии, с пышными плиссированными в верхней части и узкими внизу рукавами. Шнуровка спереди и по бокам платья (также современная деталь) ослаблена, что указывает на беременность, сквозь разрезы видна сорочка. Эффектные легендарные драпировки мы видим, наоборот, на ангелах: они одеты в готические версии хитонов IV века, в каких могли появляться ангелы из театрализованных представлений.

Простое платье этой Мадонны соответствует современным щегольским тенденциям, более поздний пример которых мы можем видеть в напоминающем чеканный профиль портрете кисти Алессио Бальдовинетти, датируемом примерно 1465 годом (ил. 14). Здесь подручья тщательно расправлены, чтобы вышитые на рукавах крупные листья выстроились в орнамент *пальметто* – центральный мотив как в костюме модели, так и на картине. Прическа портретируемой представляет собой сложное сооружение из волос, вуали и украшений, и лишь трем волнистым прядям, падающим справа, слева и по центру сзади, дана относительная свобода. Художник не попытался усилить привлекательность костюма свободно драпированной тканью; ритмичные складки на рукавах зрительно уравнивают верхнюю часть юбки, которую мы можем видеть расширяющейся от талии сзади.

Андреа Мантенья работал в Падуе и Мантуе, посещая Рим между 1488 и 1490 годами, и серьезно изучал сохранившуюся античную скульптуру. В 1490-е годы на картине, изображающей Богоматерь в окружении двух святых, он использовал изящную стилизацию драпированной классической скульптуры в трактовке трех персонажей, причем фигурам святых придана характерная поза контрапоста (ил. 15). Одежда, в которую облечены все три фигуры, представляет собой смесь древнего греко-римского платья и легендарного облачения библейских персонажей, какими они предстают в произведениях искусства. В том, как ведет себя одежда в его работах, Мантенья подражает Античности. Персонажи греко-римского искусства (ил. 16) носят драпированную одежду, изваянные в мраморе складки которой очень похожи на те, что написал Мантенья для христианского алтаря.

Платье IV века на этой Деве Марии очень плотно прилегает к телу, и, хотя выше запястья виден рукав кертла, два ее платья и подразумеваемая сорочка под ними не создают объема. Мантия, по-византийски покрывающая ее округлую голову (см. ил. 3), искусно драпирована на

коленях: в изображении складок художник применил собственные уникальные приемы стилизации. На Иоанне Крестителе мы видим верблюжью шкуру² из Священного Писания (Мф 3: 4), однако художник делает ее такой же тонкой, как одежда Улисса, которую Гомер сравнивает с луковой шелухой (Одиссея 19: 230–235). Поверх нее обернута классическая накидка, снова собранная в складки в узнаваемой манере Мантеньи.

Мария Магдалина обладает самым разнообразным гардеробом среди всех святых женщин в искусстве, и ее одежда – в данном случае античное платье с современными рукавами под мантией XI века – не позволяет зрителю узнать ее также легко, как ее атрибуты: сосуд с благовониями (здесь она изящно подняла его вверх, чтобы нам было легче его заметить) и длинные распущенные волосы (Лк 7: 38). Наиболее примечательно в каждой из этих трех фигур тщательно выверенное согласование между разноцветными драпированными предметами одежды и прочитывающимся под ними телом; и эта гармония подчеркивается «мраморной» греческой анатомией обнаженного младенца в центре, почти копирующего классическую позу Крестителя.

И в этом случае художник не использует ткани с узорами, а подробно исследует форму складок в местах, где они касаются туловища и конечностей. Драпированные фигуры обособлены и производят впечатление статуй, каждая со своим индивидуальным рисунком цветных складок. В исполнении мантий характерные складки Мантеньи совершенно невесомы, облегая колени и бедра каждой фигуры, кажется, для того, чтобы мы смогли увидеть их размер и расположение. Художник намеренно создает впечатление, что одежда не соткана, а вырезана в камне и затем окрашена, и ни у одного предмета нет контрастной подкладки.

Совершенно иного эффекта достигает Андреа Превитали, последователь Джованни Беллини, работавший в Венеции и Бергамо, в картине «Мадонна с младенцем и двумя ангелами», датированной 1510-ми годами (ил. 17). В ней нет явной классической идеи, формирующей фигуры, нет и складок на великолепных одеждах, расстилающихся вокруг персонажей, когда те преклоняют колени или сидят на земле; здесь и там края их мантий чуть развернуты, чтобы показать роскошную подкладку. Колени и бедра под одеждой едва различимы, плотная сорочка на Богородице будто бы служит набивкой для верхней части ее фигуры, и ангелы демонстрируют элегантные рукава и блестящие волосы, а не формы тела. Ангел на втором плане словно прячется под конвенциональной ангельской мантией, которая перекликается с традиционным одеянием Богоматери. Нагой младенец Иисус на ее коленях не выставляет свое божественное тело напоказ, а сосредоточенно рассматривает красные вишни, которые держит в руке; другой рукой он даже будто бы закрывает от нашего взгляда свою наготу.

² Согласно Евангелию, «Иоанн имел одежду из верблюжьего волоса и пояс кожаный на чреслах своих» (Мф 3: 4). Однако существует также иконографическая традиция изображений пророка в верблюжьей шкуре. – *Прим. ред.*

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.