

Оглавление

<i>Благодарности автора</i>	6
<i>Предисловие</i>	7
<i>Введение</i>	9
ГЛАВА 1. Парадная завеса	13
ГЛАВА 2. Освобождение драпировки	31
ГЛАВА 3. Чувственность, святость, фанатизм	45
ГЛАВА 4. Высокое трюкачество и чистая выдумка	59
ГЛАВА 5. Романтическая простота: женщины	74
ГЛАВА 6. Романтическая простота: мужчины	89
ГЛАВА 7. Сдержанность и откровенность	108
ГЛАВА 8. Мода и нагота	117
ГЛАВА 9. Женщина как платье	125
ГЛАВА 10. Форма и чувства	135
<i>Список иллюстраций</i>	150
<i>Избранная библиография</i>	160
<i>Указатель</i>	166

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 те, 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 присобранной 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 «скорописными», 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.