

КУЛЬТУРА ПОВСЕДНЕВНОСТИ

ЖОРЖ ВИГАРЕЛЛО

ИСКУССТВО
ПРИВЛЕКАТЕЛЬНОСТИ

ИСТОРИЯ ТЕЛЕСНОЙ КРАСОТЫ
ОТ РЕНЕССАНСА ДО НАШИХ ДНЕЙ



GEORGES VIGARELLO

HISTOIRE
DE LA BEAUTÉ

LE CORPS ET L'ART D'EMBELLIR
DE LA RENAISSANCE À NOS JOURS

ÉDITIONS
DU SEUIL
PARIS
2004

ЖОРЖ ВИГАРЕЛЛО

ИСКУССТВО
ПРИВЛЕКАТЕЛЬНОСТИ

ИСТОРИЯ ТЕЛЕСНОЙ КРАСОТЫ
ОТ РЕНЕССАНСА ДО НАШИХ ДНЕЙ

НОВОЕ
ЛИТЕРАТУРНОЕ
ОБОЗРЕНИЕ
МОСКВА
2013

УДК 616-007.71:930.85
ББК 71.061.1
В41

В оформлении обложки использована картина «Античная купальщица»
Эжена-Эммануэля Амори-Дювала (1808–1885)

Редактор серии *Л. Оборин*

Вигарелло, Ж.

- В41 Искусство привлекательности: История телесной красоты от Ренессанса до наших дней / Жорж Вигарелло; пер. с французского А. Лешневской. — М.: Новое литературное обозрение, 2013. — 432 с.: ил. (Серия «Культура повседневности»)

ISBN 978-5-4448-0052-2

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.

УДК 616-007.71:930.85
ББК 71.061.1

4

© Éditions du Seuil, 2004
© А. Лешневская, перевод с французского, 2013
© ООО «Новое литературное обозрение», 2013

Посвящается моей дочери Клэр

ВВЕДЕНИЕ

В письме к мадам де Ментенон Людовик XIV описывает прибывшую во Францию принцессу Савойскую*, будущую дофину, которую он лично встретил в Монтаржи** 4 ноября 1696 года. Король счел принцессу «редкостной красавицей»¹. 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 дофины

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

** Город на севере Франции.

не говорится ни слова, не считая упоминания тонкой талии (залога элегантности всего стана) 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»². 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 красоте в искусстве (эта тема и так хорошо изучена³), мы не станем проследживать 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»⁴.

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, наоборот, отталкивающим, какому типу внешности отдавали предпочтение, какие линии и формы тела подчеркивали, а какие скрывали⁵, 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»⁶. Сюда же относится то, что особенно трудно поддается формулировке: паралич чувств, заставляющий осознать собственную неспособность описать «совершенство», то непреодолимое препятствие, о котором пишет антрополог Вероника Наум-Грапп: «Красивая женщина была зрелищем впечатляющим, но малоосмысленным. Словно тот факт, что от нее нельзя отвести глаз, сам по себе все объяснял»⁷.

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 спровоцировала соответствующие преобразования эстетического универсума: на смену традиционным требованиям к женской красоте — «стыдливости», непорочности, сдержанности — пришло раскрепощение как в одежде, так и в поведении — большая 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: беспрецедентным эстетическим любопытством, нашедшим выражение в ритуалах торжественного въезда государей, этикете королевского двора, научных трактатах. Новизна состоит в особенно трепетном отношении к красоте и вниманию 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 «переделявать», «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»¹ — 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»², «с небес сошедший ангел»³. 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 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»⁴, 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.

ГЛАВА 1

ОПИСАНИЕ ТЕЛА: ПОСТРОЕНИЕ ИЕРАРХИИ

Красота Нового времени обязана своим появлением одному решающему открытию. Объемные, утопающие в драпировке фигуры полиптих «Страсти Христовы»¹ (ок. 1340), какими их изобразил Симоне Мартини, разительно отличаются от персонажей «Распятия» (1456) кисти Мантеньи с их четко очерченными силуэтами и выписанным мышечным рельефом². Дело в том, что «Распятие» являет собой пример «изобретения тела»³: на этой картине красота осязаема, реалистична. Экспериментируя с телесной массой, цветом, пышными формами и округлостями, Мазаччо в 1420-е годы разрабатывает новый способ изображения плоти⁴, явив миру красоту. История произошедшего в эпоху Ренессанса «сдвига в развитии фигуративной мысли»⁵, открытие реалистичной 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» Тициана⁶. 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»⁷. Герцог не знает даже имени натурщицы (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»⁸. 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 Джовио⁹, 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»¹⁰, — говорится о молодой девушке в эпической поэме «Эли де Сен-Жиль»; «стройная талия»¹¹ упоминается также в XIII веке в портрете Бланше-флор; «упругие перси, белое тело, ясный лик»¹² 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»¹³, притекающей к коже, о курсирующих в организме «жизненных соках», «молоке и крови»¹⁴.

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 своем творчестве поэты «Плеяды». Изумление красотой не могло не вылиться в слова: в 1560 году Ронсар сравнивает женскую грудь с «белоснежным алебастром»¹⁵, в 1575 году Луи ле Жар называет высокий лоб сверкающим, «как полированная слоновая кость»¹⁶. В сравнениях преобладают драгоценные материалы и очищенные субстанции: «жемчужина Востока», «нетронутый снег»¹⁷, «окруженная кристалльными водами лидия»¹⁸.

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 *en bon point*, 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 новых новелл» описывалась как «весьма привлекательная особа в хорошем теле»¹⁹ (*en bon point*); в другом сочинении изображенная в бане женщина названа «красавицей в большом теле»²⁰ (*en grand point*); прокурор из «Веселых разговоров» Бонавентюра Деперье содержал и «наряжал»²¹ «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»²² 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.

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»²³. 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 пьедестал, служащий опорой для верха»²⁴. Жан Лиebo 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?»²⁵

В XVI веке платье становится значительно объемнее. В юбку вшивают железные или деревянные «обручи»²⁶ 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:²⁷ 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 английских дам работы Ганса Гольбейна²⁷ или на портретах итальянских аристократок Аньоло Бронзино²⁸. Итак, в XVI веке костюм шьется расширенным книзу, чтобы скрыть анатомические линии таза и ног²⁹. 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 женщины³⁰.

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»³¹, поскольку они «близки ангельской природе»³². Их расположение уже само по себе привлекает внимание: возвышаясь, они позволяют каждому «лучше их рассмотреть»³³. 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»³⁴. Эти законы красоты действовали еще в начале XVII века, когда Флюранс Риво* 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 уборов, считаются благообразными, в особенности лицо — произрастающий из тени дивный «плод»³⁵.

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

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 анатомии³⁶: 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»³⁷, зачастую оставляя без внимания все, что не относится к лицу и бюсту:

Грудь, белоснежная как алебастр,
Глаза — два солнца,
Прекрасные локоны³⁸.

В стихотворении, которое влюбленный в Кассандру поэт* передает художнику Жану Клуэ, чтобы тот по словесному портрету создал живописный, в 140 из 170 строк говорится только о лице³⁹. У Мориса Сева в 1544 году границы изображаемого заужены еще сильнее: из 450 написанных им десятистиший, прославляющих «совершенные»⁴⁰ душу и тело Пернетты дю Гийе**, более ста описывают глаза девушки, а тело не упоминается вовсе. Силуэт Пернетты остается едва намеченным, словно размытым.

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

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

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»⁴¹; 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 внешности, тем более что «обширные бока» имели отрицательные коннотации: например, в «Ста новых повеллах» (XV век) героини 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»⁴².

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 этюдам, 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»⁴³; руки Екатерины Медичи интересуют его

не меньше, он пишет о сходстве рук королевы и ее сына⁴⁴. Страстный ценитель рук Генрих VIII поручает эмиссарам оценить красоту герцогини Неаполитанской, на которой намерен жениться, 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»⁴⁵.

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»⁴⁶. Эмиссары Генриха VIII неспроста настоятельно подчеркивают «соблазнительную округлость»⁴⁷ и «приятную на ощупь кожу» рук неаполитанской принцессы: в этих примерах руки выступают посулом, даже залогом того, чего не видно, вместе с тем обнаруживая двусмысленный характер описаний, сосредоточенных только на благородном «верхе».

НАДСТРАИВАНИЕ 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»⁴⁸, «изящной скульптурой», вазой или статуей, ноги и бедра которой представляются единым элементом — постаментом или пьедесталом. Образ колоннады или монумента⁴⁹ на цоколе часто встречается в литературе той эпохи:

Беломраморные две колонны
Надежную опорой служат животу⁵⁰.

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»⁵¹, кажущихся параллельными друг другу и прямыми или же вовсе одной «прямой колонной»⁵², «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»⁵³ костей таза, не описав различия 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: соположение 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?⁵⁴ Сияющие глаза подобны звездам, солнцу, небу, его «ослепительно ясной глади»⁵⁵. Такое сравнение было весьма распространено, поскольку анатомы XVI века сравнивали глаз с горящим пламенем; они полагали, что глаз устроен по принципу «фонаря»⁵⁶, то есть сам излучает свет, как думал еще Плиний Старший, а не отражает лучи по принципу зеркала, согласно более современной концепции Андре Дюлорана* или Иоганна Кеплера⁵⁷. Считалось, что глаза наделены особой силой, они способны светиться в темноте, как у кошек или у волков, или «указывать путь кораблю», подобно «маякам»⁵⁸. Бальдассаре Кастильоне в трактате «Придворный» пространно рассуждает об «испускаемом глазами» огне, «испарениях чистейшей крови»⁵⁹, 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»⁶⁰. В текстах, послуживших Фракасторо источниками вдохновения, утверждается также, что глаза больного «испускают

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

пагубный газ»⁶¹, способный проникнуть в глаза находящегося рядом человека и заразить его. Анатомы эпохи Ренессанса пересказывают в своих сочинениях заимствованную у античного врача Галена историю «постепенно слепнущего солдата, который чувствовал, как с каждым днем слабел поток света, исходящий из его глаз»⁶².

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»⁶³. 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 мне⁶⁴.

Поскольку считалось, что глаза приближены к небесным сферам, среди благородных достоинств этой части тела числилась, помимо прочего, способность обмениваться светом со звездами, «смотреть в небеса, как в зеркало»⁶⁵. 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»⁶⁶, 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»⁶⁷; 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»⁶⁸. Под красотой понимается примитивное влечение к прекрасному – сосредоточенность на отдельных его объектах; развить и усовершенствовать такое понимание эстетики способно 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»¹, «дивные жесты»², «ароматное дыхание»³. Среди женщин избирается эстетический идеал, каковой, будучи обращен в «символ красоты», превозносится «до небес»⁴. В пользу женщин делаются сравнения: «красота предпочла мужчинам женщин, щедро наделив их своими дарами»⁵. 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 изменения: 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,

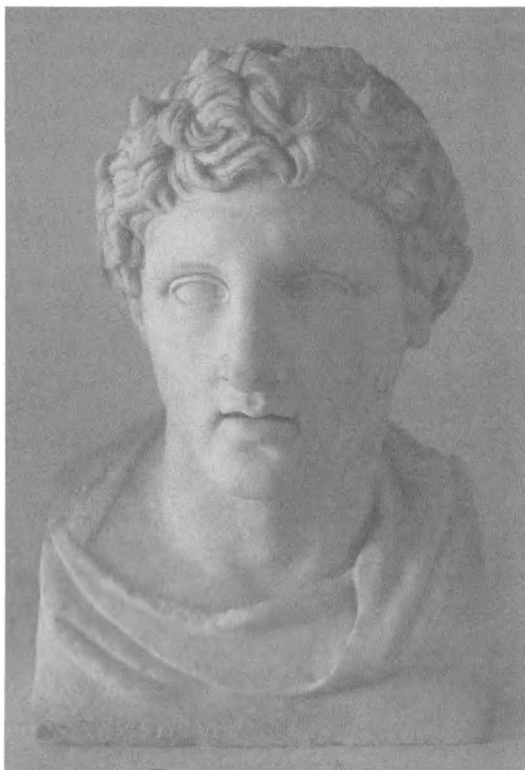
это чудо из чудес; только слепой не признает, что Бог наделил женщин самым прекрасным, что есть во вселенной»⁶. Идеализируется она и в изобразительном искусстве, о чем свидетельствуют многочисленные изображения Венер, с их плавными, неземными формами, благородными позами: согласно историку и социологу искусства Пьеру Франкастелю, в живописи Ренессанса «Венера заменяет Пречистую Деву»⁷. 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 храма в ее честь⁸. В 1552 году писатель Джироламо Рошелли в пространным комментарии к сонету, воспевающему достоинства Марии Арагонской (сестры Джованны), возвел красоту благородной девушки в архетип, *criterium sacrae*⁹, с которым следует соотносить внешность других женщин; идея единой модели красоты увлекла французского мыслителя Пьера Бейля даже столетие спустя¹⁰. 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»¹¹, 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 полом»¹². 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 рсточали 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»¹³. 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 произведений¹⁴. Как нельзя лучше свидетельствуют о произошедших изменениях те характеристики, которые даются дамам *di palazzo* в литературе придворной аристократии: именно дамы наполняют королевский двор «весельем», придают ему «блеск»¹⁵, вносят «изысканность» и «приятность»¹⁶ в беседу; литература, описывающая нравы двора, свидетельствует об эволюции в отношениях между полами, развитии искусства беседы и прививающемся 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



Бюст Деметрия I Полиоркета. III в. до н.э.,
римская копия I в. н.э.

должен олицетворять собой силу, женщина — красоту; призвание мужчины — «городские профессии и полевые работы»¹⁷, женщины — «работа по дому»¹⁸. Каждому полу надлежит выполнять строго определенную роль и выглядеть соответствующим образом. Мужчине, который вынужден «трудиться при любой погоде», не пристало «заботиться о цвете лица»¹⁹, 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»²⁰. Впрочем, нельзя сказать, что сильный пол совсем лишен красоты: в мужчине «воплощен»²¹ величественный образ божества. Мужчина создан по подобию божьему и является важнейшим его творением, «самым совершенным из зверей»²². 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»²³.

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»²⁴. 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»²⁵. Он должен не столько быть соблазнительным, сколько ошеломлять; внушать не столько любовь, сколько «трепет»²⁶; 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 волосами, кожа грубая и плотная, ибо для наилучшего исполнения своих общественных обязанностей мужчина должен обладать такими качествами, как серьезность, строгость, смелость и зрелость»²⁷. 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»²⁸ 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, полное, улыбающееся лицо»²⁹ 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»³⁰ кожей, принимался за идеал красоты, то с наступлением Нового времени начинается обратный процесс: внимание акцентируется (порой с излишней настойчивостью) на «волосатости и воинственности»³¹ 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»³². 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 су-

хия: жар придает им силу, сухость наделяет твердостью. Слабый пол отличается «пышностью и мягкотелостью»³³. Сильный — крепостью и «основательностью». Удел первых — покой и безмятежность, вторых — «упорный труд и железная выдержка»³⁴. 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»³⁵ особенно нравятся мужчинам. Рыжие — дурнушки, блондинки — хилые. Брюнетки, напротив, считаются сильнее блондинок, в них больше «тепла, необходимого для переваривания и усвоения пищи»³⁶ 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 прошлом, когда создавались классификации свойств человеческого тела и мягкотелость приравнивалась к физическому недостатку: несовершенство женщины объяснялось «единственной причиной: тем, что ее тело холоднее мужского»³⁷. 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»³⁸. Возможно, бытовавшее до начала Нового времени убеждение в том, что женское «скудоумие», с одной стороны, и «украшающие мужскую душу и тело» достоинства³⁹, 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 ценностью, «деликатность и утонченность»⁴⁰ становятся идеалом красоты. Отныне действие тех же самых гуморов трактуется иначе: именно они придают женщине цветущий вид. Их нежность преображает глаза: «кровь, струясь дивным, сладким ликером, окутывает томным блеском ее зрачки... эти глаза пробуждают чувствительное к любви сердце»⁴¹. Белизна внутренних соков, объясняющаяся их прохладной температурой, влияет на кожу: «нежность тела женщины, кристальная чистота ее лица не имеют себе равных»⁴². 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»⁴³; выявляется противоречие: «Как признать несовершенство женщины, не поставив под сомнение то, что создано Творцом?»⁴⁴ Ответ на этот вопрос, которым в свое время задавались врачинауочители или эрудиты, 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»⁴⁵. Самый маленький, даже самый слабый, не зна-

чит «несовершенный». Иными словами, женщина зависима и совершенна одновременно.

Итак, женщина по-прежнему считается «подчиненной»⁴⁶ 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 литературе⁴⁷.

РАЗНОВИДНОСТИ ПРАВСТВЕННОГО ОБЛИКА

Представление о моральности, пусть ограниченное, становится глубже и уточняется следующим образом: не должно 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»⁴⁸. 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 исследований⁴⁹).

В одухотворенных строках Микеланджело неоплатонизм характеризуется как прогрессивное, просветительское открытие: «Мои влюбленные в прекрасное глаза и алчущая спасения душа способны вознестись к небу только в момент созерцания красоты этого мира»⁵⁰.

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 оболстительным 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.

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 Иродиады⁵¹: «нарядная и разукрашенная», она танцует перед Иродом, «бесстыдно» извиваясь и принимая «сладострастные» позы, стремясь доставить царю «наслаждение»⁵². 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»⁵³.

«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»⁵⁴. 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: черты лица, поведение и манеру держаться.

«Святые» красавицы, третий тип, «обнаруживают равные достоинства души и тела»⁵⁵, 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»⁵⁶. Прекрасная Пола*, главный женский образ трактата Габриеля де Миню 1587 года, – такая же символическая фигура в своем «Храме славы»⁵⁷, 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

* Прекрасная Пола (la Belle Paule, 1518–1610) – Пола де Вигье, жительница Тулузы. В 1533 году, во время торжественного въезда Франциска 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.

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»⁵⁸ такой красоты проистекает из морализаторского обоснования эстетики⁵⁹: веры в невозможность существования «миловидного человека, который в то же время был бы порочен»⁶⁰. Этим объясняются характерные черты третьего типа красивых женщин: овальная форма лица и «безмятежное» его выражение, лоб гладкий и «высокий», рот «маленький», «жемчужно-белые»⁶¹, но крайне редко обнажаемые зубы, грудь «изящная, белая, как снег», «нежный голос и спокойная речь»⁶², 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, наделения «непомерным достоинством каждого жеста»⁶³, сдержанного выражения «лица»⁶⁴. При этом движения нижней, вспомогательной части тела всячески стремятся ограничить, а верх тела — ненавязчиво «высветить». Доминирующими характеристиками такого облика будут, несомненно, «скромность, уничижение, целомудрие»⁶⁵ — систематически повторяющаяся в трактате о красоте Жана Лиебо триада; наибольшую аккуратность следует проявить в манере «улыбаться», улыбка должна быть сдержанной, «умеренной»⁶⁶, свидетельствовать о «душевном богатстве и непорочности»⁶⁷ или же о «сдержанности», на которую особое внимание обращал Леонардо да Винчи в посвящен-

ной женскому портрету главе «Трактата о живописи»⁶⁸. Каждый жест женщины должен свидетельствовать о ее целомудрии и слабости. Чтобы всегда выглядеть красивой, женщине следует контролировать и координировать свои движения. В описании Луизы Лотарингской*, составленном прибывшим на Генеральные штаты 1576 года английским эмиссаром, особо подчеркивается умение королевы владеть собой: «Ее манера держаться истинно женственная и скромная»⁶⁹. 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, лишенная грациозности, не может называться совершенной»⁷⁰. Джорджо Вазари, например, считал грациозность отличительной чертой портретов кисти Рафаэля⁷¹: истинно духовная красота, с точки зрения писателя, заключается в «добродетельной душе», сообщаемой материи, передающей телу «все свои совершенства»⁷². Грациозность, продолжает Вазари, придает особый шарм улыбке Джоконды: «этот портрет столь приятен глазу, что, кажется, его писал бог, а не человек»⁷³. В этих новых характеристиках прекрасного впервые намечается категория выразительности, отличающая эстетику Нового времени, ее признаки еще не утвердились окончательно, но понятие 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

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

наделен особым смыслом. «Когда женщина испытывает смущение»⁷⁴, ее щеки должны розоветь, ибо внезапный румянец — «естественная вуаль девичьей стыдливости»⁷⁵. Насыщенный белый цвет, «беззащитная бледность»⁷⁶ кожи, напротив, свидетельствует о чистоте души. Другими словами, как цвета, так и формы тела призваны возвеличивать из женщин ту, чья красота служит властному мужчине⁷⁷. Подтверждение тому находим у Генриха VIII, в письме посланцу, 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»⁷⁸. Бесстыдство особенно вредило красоте; развязность проституток, например, систематически обличалась в вышедшей в 1590 году книге венецианского художника Чезаре Вечеллио, посвященной костюму разных стран и народов⁷⁹, тогда как к достоинствам жительниц Феррары автор причисляет то, что они непременно «прикрывают лицо вуалью, заметив обращенный на них взор»⁸⁰, а жительниц Англии, по мнению автора, ничто не красит так, как свойственная им «скромность и грациозность»⁸¹.

Женщина — создание завершенное и целостное, ограниченное в движениях и замкнутое в ограниченном пространстве — представляет собой идеальную декорацию: будучи «самодостаточной»⁸², она в то же время «является данностью», не меняется. А «мужчина создает себя сам»⁸³, 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

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»⁸⁴. Тогда как в рассказе другого итальянского автора той же эпохи «хорошие манеры» чудесным образом «преображают» героиню Джулию, несмотря на ее «низкое происхождение»⁸⁵.

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 Дюрера⁸⁶, различавшего два типа женщин: «деревенскую», с ее округлыми формами, в которых узнается народная распущенность, и «утонченную», изящные линии которой сформированы рафинированной аристократической культурой, плоть распущенную — с одной стороны, и плоть контролируемую — с другой. Тот же принцип прослеживается у Брейгеля-старшего: на его полотнах, изображающих деревенские танцы, сенокосы, жатвы, игры⁸⁷, 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 лентой⁸⁸. Ширина талии — еще одна примета социального статуса. Известный хирург Амбруз 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



Питер Брейгель Старший. Христос и женщина,
уличенная в прелюбодеянии. 1565

заявляет, что родом из Нормандии»⁸⁹. 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 облика приобретают все большую важность по мере того, как народная культура отделяется от культуры благородной⁹⁰. 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»⁹¹.

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»¹. 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»². Красота словно разлита по тканям человеческого организма, «помещена во все части нашего тела»³. Она предстает пред созерцателем как данность, овладевает им против его воли, будучи светом «божества, передающимся предметам и пронзающим тела своими лучами»⁴. От зрителя здесь не зависит ровным счетом ничего, ибо прекрасное — «истина» в высшей инстанции. Красота поражает своего «созерцателя», парализуя и завоевывая его, она абсолютен, 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 осмыслить этот идеал сводятся к нулю. Красота равняется восхищению⁵. 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 абсолюте 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 прелестей». Так, если в XIV веке Джакомо Алигьери⁶ 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 три⁷.

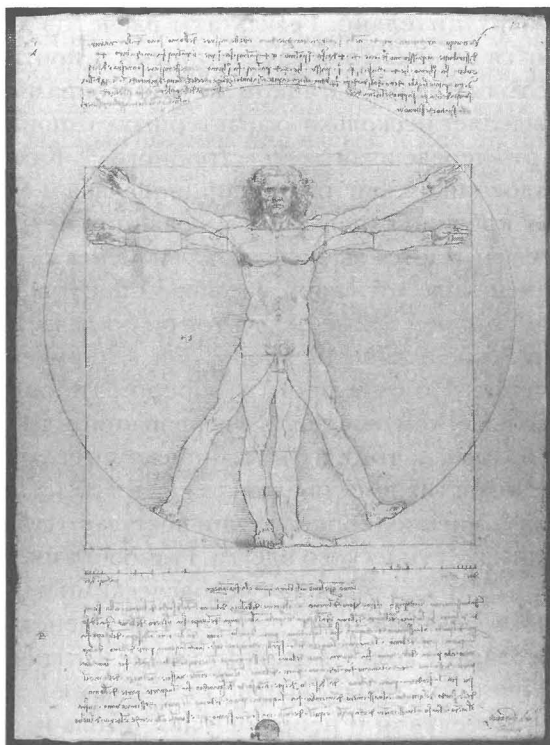
«Количество канонов умножилось»⁸, — констатирует Мари-Клэр Фан в своей работе о красоте эпохи Ренессанса.

«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»⁹, 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»¹⁰, «правильные тела»¹¹, геометрически правильные 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, соотносить 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 мышцах¹². 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,



Леонардо да Винчи. Витрувианский человек. 1490

при этом центр окружности всегда совпадает с пупком¹³. 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 через мир идей¹⁴.

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 противоречивыми¹⁵. Столкнувшись с таким же многообразием цифр Дюрер выделяет несколько «характерных» типов женской фигуры: от «деревенского» до «стройного»¹⁶. 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»¹⁷, 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 вариации¹⁸. Впрочем, недостижимость 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»¹⁹. 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»²⁰. 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; пропорциональ-

ность не учитывает ни окружность, ни объем различных частей тела: расчеты пропорций строятся преимущественно на вертикальных, 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»²¹ 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»²².

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 проститутку «с белилами на лице и груди»¹; Бен Джонсон в комедии «Эписин, или Молчаливая женщина» (1609) карикатурно изображает жену капитана Оттера, чье «омерзительное перевозбужденное лицо» было украшено «ртутного цвета румянами»² 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, «созданную Дьяволом»³. 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»⁴, ее поведение

можно считать «простительным грехом». Жан Либо развивает эту мысль: он настаивает на важности, даже необходимости различных уловок, с помощью которых можно скрыть «некоторые особо неприятные уродства человеческого тела»⁵. 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, в зависимости от того, для какой цели они используются, «честной» или же «непристойной»: «Наряжаться, прихорашиваться, чтобы соблазнить 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»⁶. 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»⁷, 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»⁸. В большей части книг о здоровье XVI века, помимо медицинских рекомендаций, даются советы о том, как «сделать лицо привлекательнее»⁹.

В эпоху Ренессанса косметикой пользуются повсеместно, вопреки критике и протестам. Книги о красоте, многостраничные сборники различных хитростей и секретов повышения привлекательности, появляются сначала в Италии — колыбели «возрождающейся» эстетики, а затем «и в других странах»¹⁰. В описях имущества, оставшихся после смерти богатейших людей той эпохи, в бесчисленных количествах фигурируют разнообразные «флакончики», «горшочки», «баночки»¹¹ 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»¹². Образцы для подражания обретают новые характеристики: в художественной литературе Венера все чаще описывается наряженной, надушенной, нарумяненной¹³. 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»¹⁴. А в одной из новелл сиенца Джустиниано Нелли бойкая дама вовсю 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»¹⁵. 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)¹⁶. Убедительно говорится о вредном воздействии свинца, составного компонента белил; мышьяка, из 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»¹⁷. 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»¹⁸. 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»¹⁹.

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 миндального масла или подержать во рту несколько золотых монет»²⁰. 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»²¹ в сочетании с чистой водой. Сулема — постоянная составляющая в рецептах Нострадамуса, поскольку она придает лицу цвет, напоминающий «чистое серебро»²². 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, шероховатостей, 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 Больштедта*.²³

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.»²⁴ Помимо цвета кожи, пристально следят за состоянием ее поверхности, «каковая может быть шероховатой или жесткой, потрескавшейся, морщинистой, раздраженной, мозолистой, сухой, чешуйчатой, бородавчатой, покрытой гнойниками, расчесами, пораженной чесоточным клещом, экземой, проказой, угрями, веснушками; на ней могут остаться шрамы,

* Арно де Вильнев (1238–1311 или 1313) – знаменитый врач, алхимик, теолог и астролог XIII века. Альберт фон Больштедт (часто именуемый Albertus Magnus, во французской традиции Albert le Grand, род. в 1193) – ученый, один из самых эрудированных людей Средних веков, учитель Фомы Аквинского, автор многочисленных богословских и ученых трактатов.

следы от оспы или кори, а также прочие изменения, нарушающие естественный рельеф кожи»²⁵. 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 Лиебо²⁶ 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»²⁷, а воду с пудрой из драгоценных камней и золотой фольги может позволить себе «не каждый»²⁸. Популярностью пользуются также ночные маски в виде «полотенец»²⁹, пропитанных дистиллированной смесью с алюминиевыми квасцами, апельсинами и илом, а также маски для устранения красноты лица из «еще теплой крови цыпленка, голубя, курицы или каплуна, которую следует набирать из-под крыла птицы»³⁰. 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»³¹ или «убрать морщины с лица»³² 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 кожа и загар считаются неприемлемыми: наглядным примером тому служит длинный зонтик с плоской ручкой, числящийся в описях имущества Дианы де Пуатье³³, 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»³⁴. 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»³⁵. В придворном обществе усиливается контроль над эмоциями, возникает необходимость избегать проявления себя, скрывать замешательство или смятение. В этом смысле маска оказывается 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»³⁶. Именно защитную роль маски подчеркивает автор знаменитого сборника воспоминаний о «Дамах»*: «Некоторые дамы вынуждены их носить, чтобы загар не испортил им цвет лица»³⁷.

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 так, как это сделал бы врач или искусный в своем деле аптекарь»³⁸. Повредить нормальному функционированию жидкостей в организме может все что угодно: переохладение, затруднение пищеварения, сдавливание или «нарушение регулярности в удовлетворении секретных нужд и геморройное ущемление»³⁹. 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 лоб⁴⁰. Нельзя сказать, что к этим советам прибегали систематически. Большая часть рекомендаций в XVI веке ограничивается «весенними и осенними чистками организма»⁴¹. В то же время кровопускания на лице, реко-

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

мендовавшиеся в Средние века, а в 1538 году — Раулем Дю Мон Вером, и проводившиеся на височных венах или «на кончике носа»⁴², в XVI веке встречаются нечасто, поскольку их относили если не к грубым, то к жестоким методам лечения. Ни Жан Лиебо в 1582 году, ни Луи Гийон 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»⁴³. 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»⁴⁴. В действительности же расхождение 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»⁴⁵. 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»⁴⁶, или столь сильно «сжимающего ребра» испанского, что «тяжело было представить, как в нем умещалось человеческое тело»⁴⁷. Утончение 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»⁴⁸. Монтень высмеивает женщин, которые «терзают себе бока жесткими, въедающимися в тело лубками, отчего иной раз даже умирают!»⁴⁹. Стройный стан, «тонкая талия»⁵⁰, плотно подогнанный по фигуре жюстокор⁵¹ становятся нормой, отсутствие пояса допустимо только в исключительных случаях, например во время траура, когда в одежде могут использоваться летящие линии⁵². 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 бракосочетания герцога де Жуайеза в 1585 году; в корсете «дивного лазоревого

цвета со шнуровкой»⁵³ 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»⁵⁴. 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?»⁵⁵ Эстетика «нижних» частей тела безусловно существует, правда, в отличие от практик 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; сдва ли не больше, чем прекрасным лицом ловкой дамы»⁵⁶.

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 Жиля

д'Орины, Виктора Бродо или Маклу Гаагского, воспевающие грудь, живот или соски, «показывают, что женское тело состоит из тысячи дивных прелестей, каждая из которых красива сама по себе»⁵⁷. В приеме блазонирования тела проявляется ироничная и эрудированная – до рафинированности – культура либертинажа, сложившаяся за пределами культуры повседневности.

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»⁵⁸. 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...»⁵⁹.

Равным образом рецепты красоты не ограничиваются упоминанием лишь верхних частей тела. Мари де Ромье требует от дочери следить «за миниатюрностью стоп и красотой ног»⁶⁰. Жан Лиебо напоминает, что «подвязки

должны быть затянуты как следует», дабы «ноги выглядели гладкими и привлекательными»⁶¹. Екатерина Медичи разделяет своих камер-фрау (*femmes d'atour*) на тех, кто «следит за натянутостью чулок и изяществом ног»⁶², 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.

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 переосмыляется 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»¹ 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 впечатление от внешнего облика, как это сделано в карикатур-

ном перечне мадам де Ментенон: «мадам де Ранси огромная, мадам де Ногаре толстая... мадам де Шатле большая, мадам де Монгу красная, мадам де Леви тощая»². 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»³ уходит в прошлое. Городская среда объединяет аристократов и служащих Короны с эшевенами и торговцами: «Появляется социальная группа нотаблей, причисляемая к интеллектуальным общественным кругам»⁴. Возникает новая городская культура со своими ритуалами, местами 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»⁵. 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»⁶. 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**: в Вероне она отправляется туда, где «дамы обыкновенно прогуливаются после обеда»⁷, и удивляется тому, как «уродливы лица» веронок; в Венеции она без устали катается на гондолах по Гранд-каналу, поскольку так удобнее «рассматривать местных красоток»⁸. 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»⁹, на Кампо-Марцио в Виченце «дамы выглядят весьма недурно»¹⁰, а в церкви Суани, конечном пункте ее путешествия, «можно любоваться монашками, о миловидности которых она была много наслышана»¹¹.

Для Сэмюэля Пипса**, страстного любителя прогулок по лондонскому центру середины XVII века, как и для Софии Ганноверской, излюбленные места превращаются в пространства эстетического ожидания, недаром он признается: «Мы с миссис Кепп исходили вдоль и поперек всю биржу в поиске красивых лиц и обнаружили таковых немало»¹². Знаменитый флотский администратор с удовольствием предавался «неспешному созерцанию»¹³ 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»¹⁴, что он не прочь пройтись вдоль каретных рядов и полюбоваться сидящими в каретах «хорошенькими женщинами»¹⁵; что в церкви, «вооружившись подозрительной трубкой», он «выискивает привлекательных дам и с наслаждением их разглядывает»¹⁶. К тому же Пипс был завсегдатаем драматических и балетных спектаклей, поскольку ему нра-

* *corso* (*ит.*) — широкая улица, *plazze* (*ит.*) — площадь.

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

вилось наблюдать за «чьим-нибудь премиленьким орлиным носиком»¹⁷ на сцене или наслаждаться пленившим его голосом сидящей неподалеку зрительницы¹⁸. Он даже ведет на Брод-стрит жену «в ее лучшем платье... чтобы себя показать и на других посмотреть»¹⁹. Из этих и подобных сцен видно, как модифицируется общественная эстетика, появляются новые ритуалы, отличающиеся от прежних тем, что мало походят на торжественные выезды принцев. В этих новых ритуалах формируется не праздничная, но повседневная красота, стремящаяся стать 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 «талии»²⁰ — самой узкой части туловища между грудью и бедрами. Например, о талии дофины говорилось, что она «вытянутая, ладная, миниатюрная, изящная»²¹; талия испанской королевы характеризовалась как «четко очерченная, точеная, чуть завышенная, вытянутая по бокам и сужающаяся книзу»²²; талия мадемуазель де Бюсси называлась «необычайно тонкой, гармоничной, изящной, идеально пропорциональной»²³. Центральная часть корпуса обрела целый набор новых характеристик, таких как обхват и высота, свобода и подтянутость, «соразмерность»²⁴, «стройность»²⁵, «ладность» или «обширность»²⁶. 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»²⁷. 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 прихорюмывала и неестественно выгибалась в пояснице»²⁸. В 1660 году королева Франции получила такую характеристику: «шея у нее столь коротка, что, кажется, голова растет прямо из плеч»²⁹. А Сент-Эвремон, создавая образ неприступной Эмилиии, настаивал на том, как важно свести к минимуму «покачивания бедрами, поскольку такие телодвижения чрезвычайно вредят скромности и приятности облика»³⁰. 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»³¹, София Ганноверская в 1650 году утверждает, что у курфюрстины Пфальцской «настолько длинные ноги»³², 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»* 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 «заграждением»³³, на самом же деле, неудобства, причиняемые одеждой, объясняются традиционными причинами: главными характеристиками женщины оставалась статичность, превалировавшая над динамикой, и декоративность, ставившаяся выше активности.

~

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

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»³⁴. 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 впечатлении³⁵. Так, Сен-Симон изыскивает множество характеристик талии: «тонкая», «очаровательная», «величественная» или «четко очерченная»³⁶; у Мадлен де Скюдери не счесть определений лица, каковое могло «восхищать наблюдателя», быть «величественным», «нежным» или «самым совершенным из всех»³⁷.

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 мероприятиях³⁸, их пишут на заказ, как картины, зачитывают публично и обсуждают в узких кругах. Новый жанр настолько заинтересовал Старшую Мадемуазель*, что она решила попрактиковаться в портретировании близкого окружения, уединившись на несколько месяцев в Шампиньи; в результате из составленных

* 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.

ею текстов к 1659 году сформировалась полноценная коллекция³⁹, «галерея» 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 условность⁴⁰, поэтому все без исключения придворные дамы в ее «галерее» не просто красивы по определению, но и являют собой «совершенство»⁴¹.

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 руководствуются только законами механики⁴². 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»⁴³: 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 Пиль*, например, проводит сле-

»

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

дующую аналогию: «распределение опорных функций между колесами машины похоже на взаимозависимость, существующую между различными частями человеческого тела»⁴⁴. Ни в одном из этих французских классицистических текстов не высказывается аргументов, доказывающих существование связи телесного «верха» с «небесами». Это позволило «Галантному Меркурию» (*Mercur Galant*)* 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 сильней»⁴⁵. 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»⁴⁶. Итак, теперь считается, что на лице отражаются не звезды, но движения души: именно на нем проявляется действие внутренних сил. Ранее тело представлялось подвластным

* 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» (*Mercur de France*).

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»⁴⁷. Мадемуазель де Монпансье характеризует свою героиню следующим образом: только «замечательная душа» могла «наделять жизнью столь прекрасное тело»⁴⁸. 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»⁴⁹: 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 «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»⁵⁰. В то же время «величественная и неповторимая красота Клермоны», описанная Эспри Флешье в 1666 году во время «Великих дней в Оверни»*, лишена столь ценного дополнения: «Ей недоставало какой-то особой привлекательности, происходящей только от ума. В ослепительном блеске ее великолепия

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

отсутствовал огонь, она принадлежала к тем красавицам, в которых есть нежность, но мало жизни»⁵¹.

Выделились новые типы красоты, разнящиеся в зависимости от тончайших особенностей характера: «покоряющая», «волнующая», «серьезная», «весенняя», «одухотворяющая», «зарождающаяся», «пленительная», «жизнерадостная»⁵², — таковы ярчайшие типы красоты XVII века, как утверждает Сен-Габриель, составитель обширной галереи портретов своего времени. Разумеется, эти эпитеты описывают 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 Пюр*, в 1656 году выделивший новые типы красоты: «строгая», «обыденная», «меняющаяся», «горделивая» или «вселяющая надежду»⁵³ — уже в другой галерее, написанной в духе прециозной эстетики. Эти прилагательные выбраны случайно и вовсе 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»⁵⁴. В XVII веке осваивается новое телесное пространство — глубинное, интимное: внутреннее, личностные свойства, которые проявляются во внешнем облике и неотделимы от понятия «истинной» красоты.

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

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»¹.

В XVII веке о душе начинают все больше говорить, впервые признают ее главным «кормчим»², что порождает интерес к экспрессии, внешним проявлениям внутреннего содержания. Черты лица приобрели особую глубину, в их эстетике появляются отсутствовавшие прежде категории: эмоциональность и страстность.

ОТ БОЖЕСТВЕННОГО СВЕТА К ГАРМОНИИ

В XVII веке постепенно складывается новое представление о физическом облике человека: внешность формиру-

ется «разумом», а не «высшими силами», в ней выражаются пламенные порывы души, а не лучезарное сияние звезд³.

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»⁴ или «согласие внутреннего с внешним»⁵. 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»⁶. Эта неопределенная формулировка становится расхожей: «в блеске ее глаз есть что-то* необъяснимое»⁷, «нечто занятное в рассуждениях»⁸, «какая-то особая грациозность»⁹ или «трудно уловимое изящество ее талии»¹⁰. 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»¹¹: 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 «восторгаться,

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

удивляться и ликовать»¹². 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»¹³. 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»¹⁴ (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 того 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»¹⁵. 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?»¹⁶ Франсуа Сено и Рене Декарт выдвигают идею о «пользе»¹⁷ страстей. Влечение «впервые приравнивают к независимому, фундаментальному и автономному психологическому содержанию»¹⁸. 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 выпускаемые глазами стрелы, но производимое взглядом впечатление: проекция сменяется рецепцией. К тому же в начале XVII века обновляются теоретические положения физики: глаз больше не уподобляют выпускающему лучи светильнику, поскольку считается, что глаза не излучают свет, но поглощают его или отражают¹⁹: отныне во взгляде ищут проявление определенных чувств или состояний человека. Античная модель глаза опровергается: «Орган зрения происходит из воды, а неотъемлемое свойство воды — поглощение»²⁰. Впрочем, устаревшие аналогии заменяются новыми заблуждениями: волчи и кошачьи глаза «светятся не потому, что в них пылает огонь», но потому что «их оболочка» подобна зеркалу, «такая же ровная и гладкая»²¹; василиск или «цветущая»* женщина способны отравить не взглядом, но телом, поскольку их кожа источает «ядовитые испарения»²²; Тиберий «наводил страх на воинов, не испуская лучи из глаз, но устремив на них грозный и свирепый взор»²³. Взгляд наделяется новыми характеристиками, его глубина представляется иначе: как дверь во внутренний мир человека.

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

* 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).

им душой прелесть, тайные чувства»²⁴. Считается, что трудноуловимые внутренние движения²⁵ могут проявляться даже в цвете глаз: в особенности в самых «нежных», самых прекрасных оттенках «млеющей под ресницами синевы»²⁶. 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»²⁷. 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 словам мадам де Мотвиль, «благообразно сочетаются мягкость и строгость»²⁸, глаза мадам де Нуво источают «негу»²⁹, а взгляд одной из героинь Сен-Реаля полон «тайной страсти и истомы»³⁰. 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»³¹; или глаза графини де Грамон «большие и оживленные, способные передавать каждое ее желание»³². Взгляд наполняется жизнью, страстью, он может помутнеть, что вносит множество новых нюансов в понятие красоты.

Художники XVII века обыгрывают в своем творчестве эти едва уловимые проявления сокровенных чувств, используя прозрачность и движение. В качестве примера можно назвать мимолетный взгляд блестящих глаз «Женщины в красной шляпе» кисти Вермеера³³, 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 «Саскии» на портрете 1633 года³⁴ кисти Рембрандта.

К тому же в XVII веке интерес к экспрессии служит стимулом для исследования взгляда³⁵. 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. Исследование 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»³⁶. «Великие» страсти непременно скажутся на внешности: «возвышая дух»³⁷, они «естественным образом сольются с движениями души»³⁸. 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»³⁹. Впервые 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»⁴⁰. 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 — триумф классического театра, постепенно вырабатывающего свои правила. Рассуждения об игре актрисы не обходятся без упоминания красоты: роль Меланхолии исполняло «милейшее создание на свете»⁴¹, Фиалка «дивно сложена»⁴², Виноградника «высокая, ладная, исполненная

естественной прелести»⁴³. 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»⁴⁴. 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»⁴⁵.

Разумеется, репутация актрисы не была реабилитирована в полной мере: к представительницам этой профессии по-прежнему относятся с недоверием, подозревают в «легком» 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»⁴⁶ 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 критерии⁴⁷ и возрастает значимость экспрессии.

Именно экспрессию имеет в виду мадам де Севинье, когда пишет об актрисе Мари Демаре, соблаздившей ее сына. Девушку преобразала 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»⁴⁸. Мари, заверяет маркиза, меняет само понятие красоты. Каждое ее движение наполнено смыслом. Ее игра не может оставить зрителя равнодушным, ее украшает



Мари Демаре-Шанмеле

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»⁴⁹. Мари Демаре-Шанмеле, дружившая с Расином⁵⁰ и герцогом Орлеанским, была наделена особой силой, способной «скрыть все ее недостатки»⁵¹, — эта сила заключалась исключительно в манере выражать себя: родилось искусство, помогающее оценить красоту и прояснить ее смысл. Отныне экспрессия — неотъемлемая часть эстетики.

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 веке⁵², 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»⁵³. С этой точки зрения нахождение лучшей и единственной модели красоты — это исправление ошибок, стремление проникнуть в суть вещей и сделать так, чтобы «истина, лжи победительница, всюду себя являла и сердца покоряла»⁵⁴. Такая красота лишена ореола загадочности и таинственности⁵⁵, 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 природе⁵⁶.

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»⁵⁷, Андре Ленотр применяет законы симметрии в планировке садов и парков на французский манер⁵⁸. Таким же образом поступают с физической красотой, ее изучают с помощью разума и воссоздают, исходя из понятия о разумном: формируют новую линию силуэта; парики 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»⁵⁹, 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»⁶⁰. 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, чем от оправления драгоценных камней или полировки мрамора. Отчего запрещать человеку прихорашиваться — в рамках приличия, разумеется, — если не возбраняется украшать предметы?»⁶¹ 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»⁶².

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 времени¹ 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 производят теми же способами и из тех же компонентов, что и в XVI веке: эфирные настойки, кристалльная 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 бело-снежной 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»².

Мнения путешественников о народных средствах, разумеется, 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»³. В то же время Жан-Жак Бушар считает, что живущие в низовьях Луары женщины «смуглы и уродливы»⁴, а Леон Годфруа потешается над обитателями Арманьяка, поскольку те «чрезмерно загорелы, чтобы не сказать черны, как ночь»⁵. На цвет лица смотрят в первую очередь: «он лишает красоты смуглых жительниц Монпелье»⁶ 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»⁷. 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»⁸ и цветущий вид, получает новое название, 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»⁹. 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»¹⁰. 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 простой способ мягкого очищения: употреблять в пищу садовые плоды, травы, корни, виноград, вина, мясо и бульоны»¹¹. 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»¹², 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»¹³, поскольку опасалась холодного воздуха, вредящего ее лицу; наконец, мадам де Будвиль вовсе «не вставала с кровати, застеленной простынями из сурового льна, поскольку ее кожа выглядела на них блее»¹⁴.

УТЯЖКА

В высшем обществе усилилось внимание к туловищу и бюсту. В соответствии с идеей о господстве разума над телом 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 аналогий¹⁵. 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 конечностей¹⁶. 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 сформирована. С ранних лет мы принуждали его носить железные корсеты, чтобы расширить бедра и приподнять грудь. В этом мы преуспели»¹⁷. 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 педагогике¹⁸. Мадам де Ментенон обязала всех воспитанниц Сен-Сира* носить корсет нового типа, смешав внимание к эстетике с заботой о нравственности: «Их *каркасы* [название корсета] слишком укорочены спереди, а „*модести*“ [тонкая ткань, обрамляющая декольте] не достигают должной высоты; словом, грудь слишком открыта»¹⁹. На гравюре Абрахама Босса ученицы одной из буржуазных школ изображены в корсетах; Жак Калло изображает в корсетах жену и дочь; в 1676 году мадам де Севинье рекомендует своей «полноватой» внучке носить корсет «пожестче», «чтобы та не раздалась в талии»²⁰. Еще одно изобретение: гургандин — «корсет, затягивающийся спереди при помощи шнурка»²¹. В середине XVII века складывается новое искусство «регулировки корсета»²² со своей техникой, своим рынком, своей цеховой культурой. В «практичной адресной книге» Парижа 1690 года²³ упоминаются восемь портных, специализирующихся на пошиве гургандина.

В конце концов популярность этого предмета одежды подвигла Джона Локка обратиться с обличительной речью

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

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»²⁴. Однако мысли английского философа не оказали должного воздействия: корсет остался одним из важнейших атрибутов красоты. Королевский 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»²⁵.

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»²⁶. Кроме того, корсет позволял соревноваться с соперницей в стройности: «Отныне размеры наших корсетов совпадают»²⁷. 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. Округлые формы селянки с давних пор противопоставлялись «утонченной»²⁸ 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 «собранностью» и «распушенностью». Согласно представлениям о социальных раз-

личиях 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»²⁹, 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 формирует 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 полог³⁰.

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 напоказ, естественная, неухоженная красота не имеет права на существование»³¹. Неотъемлемой чертой эстетики телесной 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»³² — это молодые горожанки, которые:

В скромных платьях
В сотню раз милее
Дворцовых дам
В нарядах дорогих³³.

В городе, как и при дворе, тоже есть свои «непревзойденные красавицы»³⁴. Их достоинств не обесценивает простота одежды и манер. Например, описанная де Фюретьером лавочница привлекательна, несмотря на ее «глуповатый вид»³⁵, а гризетка из новеллы Донно де Визе столь мила, что даже «чрезмерная застенчивость»³⁶ 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»³⁷. 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 танцев³⁸, с одной стороны, и неотразимую красоту героини «Школы жен» Агнесы, объясняющуюся ее благородным происхождением (она дочь богатого сеньора Энрика)³⁹, — 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»⁴⁰, 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»⁴¹. Различные требования предъявляются к внешности и поведению обоих полов: лицу мужчины позволялось быть «свинцовым», «не боящимся ни холода, ни солнца»⁴², как у Людовика XIV, мужчина, в отличие от женщины, мог быть «резким», порывистым и «решительным»⁴³. 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-Жана⁴⁴ и Абрахама Босса все знатные дамы изображены с отведенными назад плечами и почти запрокинутыми назад лицами, а пояс и острый мыс корсета едва заметно выступают вперед⁴⁵. 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»⁴⁶. 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 элегантности: волюнтаризм и особая социальная идентичность проявляются в запрокинутой голове и выпяченной груди. Эти признаки были характерны для женщин и мужчин определенного круга: одинаковая осанка, положение плеч, профиль «Дворянина и дамы на прогулке»⁴⁷ 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 женщиной 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-прежнему остается женщина.

ВОЙНА ПРОТИВ РУМЯН И ПУДРЫ

Только женщина имеет общественно признанное право носить украшения и корсет, чтобы «выглядеть привлекательнее и скрыть недостатки внешности»⁴⁸. 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 платки⁴⁹. 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 Фонтенбло⁵⁰ равномерно белое, как и лицо «Сабины Поппеи» на хранящемся в женевском музее портрете кисти итальянского мастера⁵¹. В XVII веке к белому прибавляется красный: Луиза Буржуа впервые упоминает его в 1636 году в одном из своих рецептов для изготовления румян⁵². Маркиза де Монтеспан оттеняет красными румянами скулы и губы⁵³; молодая страсбурганка, запечатленная Ларжильером на одноименном портрете, с их помощью придает розоватый оттенок своей коже⁵⁴; даже Саския оживляет ими лицо, позируя Рембрандту для «Флоры»⁵⁵, 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, киноvari, 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, правила ее использования множились и усложнялись⁵⁶. Например, запрещалось прихорашиваться женщине овдовевшей или достигшей определенного возраста, когда необходимо забыть о «прихотях»⁵⁷: 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»⁵⁸; Анна Австрийская перестала пользоваться румянами после смерти супруга, короля Людовика XIII⁵⁹; Мария-Тереза Австрийская избавилась от косметики, потому что в тридцать девять лет

считалась слишком старой для прикрас⁶⁰. 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 могли увидеть мои настоящие волосы»⁶¹. 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»⁶². Мария Манчини признается, что вынуждена «убрать мушки с лица»⁶³, 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» женщин⁶⁴.

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 мужчин и стремлении к свободе. Косметика, согласно убеждениям XVII века, угрожает авторитету мужчины: «и все старанья быть прекрасной направлены, увы, не на мужей»⁶⁵. 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?»⁶⁶ А «господин де Ла Серр» в своем сочинении «Дамский будильник» выступил с обличительной речью против румян, с помощью которых женщины не только всячески «обманывают»⁶⁷, 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»⁶⁸, 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 воспринимаются 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»⁶⁹. 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»⁷⁰. Вместе с тем в том же году Пипс сообщает, что внезапно почувствовал «неприязнь» и даже «отвращение»⁷¹ к близ-

кой подруге, как только обнаружил, что та «красит лицо». В самом деле, в XVII веке любое упоминание о проституции сопровождается рассуждением о косметике и прикрасах. Например, 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»⁷².

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 насаждением⁷³. Тогда же появились крайне резкие высказывания против «рукотворной красоты», в которых она сравнивалась с «трупом, смазанным мускусом» и «клоакой, благоухающей розовой водой»⁷⁴; развернулась полномасштабная «война за истину»⁷⁵ и против «идолов тщеславия», смешались имена и понятия: Вельзевул становится «Покровителем мушек»⁷⁶, символизирующим смерть, а пользование косметикой связывается со служением сатане. В хорошо изученной на сегодняшний день религиозной литературе начиная с 1620-х годов появляются тексты, посвященные «развязным девицам нашей эпохи»⁷⁷, «зеркалам, служащим тщеславию светских дам»⁷⁸, «изобличенной куртизанке»⁷⁹, «описанию шулерских приемов галантных дам»⁸⁰, 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»⁸¹ наверняка забыли, что сами произошли от «отца-навоза и матери-гнили»⁸² и что самый мерзкий смрад исходит «оттуда, куда без мускуса не приблизишь носа»⁸³. Используя подобные отталкивающие сравнения, контрреформаторы призывали к радикальному отказу от косметики и предавали ее анафеме⁸⁴. К традиционной критике искусственного

украшения лица и тела в XVII веке присоединяется мрачный пессимизм некоторых католиков.

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»⁸⁵; в 1673 году принцесса д'Аркур появляется «при дворе ненакрашенной», дабы со всей очевидностью продемонстрировать свое обращение к «вере и безграничную преданность ей»⁸⁶. 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»⁸⁷ святошей. Она напоминает, что опасно сводить догму к внешним проявлениям: «Ибо румяна – это закон и пророки: вся христианская вера держится на румянах»⁸⁸. Мольер тоже иронизирует на этот счет в одной из реплик Тартюфа: «Прикройте грудь, чтоб я вас слушать мог»⁸⁹, – которая 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»⁹⁰. 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



Диего Веласкес. Менины. 1656

слишком тем, что снаружи, удели время и тому, что внутри»⁹¹; а в конце XVII века мадам де Ламбер в «Советах матери своей дочери» признавала «за молодыми особами» полное право на «туалеты» и «прочие предметы эlegantности»⁹².

В целом назидательная литература никак не изменила практику пользования румянами и белилами. Например, на картине «Менины» Веласкеса⁹³ 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 общества⁹⁴. 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.

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 пациенткой*, классические представления об эстетике тела уже в значительной мере обновились. Прежде всего изменились референции красоты: в системе восприятия прекрасного произошёл 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 красоте в описательном ключе. В центре повествования – эмоции и чувства главного героя Абдекера: «Никогда прежде его желания не достигали такой силы»¹. Никогда прежде телесная эстетика не находилась в столь тесной связи с проявлением чувств: округлые плечи, «созданные, чтобы покори́ть весь мир»², «тонкая талия, сулящая самые изысканные удовольствия»³, миниатюрная стопа, способная свести с ума «даже самого холодного мужчину»⁴. Иными словами, красивым признается только то, что «сулит наслаждение»⁵.

Тот факт, что чувства стали главным мерилом красоты, повлек за собой глубинные трансформации в ее воспри-

* 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 видиться 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.

ятии: 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 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»¹, которое представляет собой попытку проникнуть в суть вещей через чувственный опыт. В мировоззрении происходит сдвиг: «гуманистические идеи стремятся заменить собой христианские»². 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»³. Более того, познать данную в откровении, но не доступную чувственному восприятию красоту невозможно.

Нельзя сказать, что существование сверхъестественного отвергается вовсе, однако в эстетике утверждается реализм⁴. Красота «существует только для человека»⁵. Делаются предположения, что красота – случайная величина, на это указывает Вольтер, считавший написание любого «трактата о Прекрасном» трудной, а то и вовсе невыполнимой задачей⁶: «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»⁷. 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»⁸, то есть производить впечатление на зрителя: тело получает вольности и предпочтения, при этом повышается значимость эффективности тела, то есть здоровья.

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»⁹, все то, что наилучшим образом возбуждает зрительское любопытство: голые ступни, виднеющиеся под платьем «Маленькой садовницы» Буше¹⁰; ноги, показавшиеся под развевающейся юбкой, благодаря чему на картине «Счастливые возможности качелей»¹¹ Фрагонара передается ощущение полета; грудь, покорно предлагающая измерить себя «Жеңскому портному»¹² Кошена. Предметы изображают под необычным углом, сверху, в перспективе, чтобы завладеть вниманием зрителя, предложив ему увидеть 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 «Вы-

веска лавки Жерсена», подчеркивающие объем бедер, или нарушенное равновесие позы девушки на другой картине Ватто «Неверный ход»¹³.*, 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 Латура¹⁴ или «Женщина с кошкой» Жан-Батиста Перроно¹⁵, напоминают незавершенный эскиз: даже штрихи кажутся здесь неуверенными.

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»¹⁶. 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 впечатления¹⁷.

* 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.

Точно так же поступает Руссо, вспоминая, что «на первый взгляд»¹⁸ Софи показалась ему некрасивой, но затем он нашел ее необыкновенно привлекательной: «Чем дольше на нее смотришь, тем больше она хорошеет»¹⁹. Такой анализ ощущений необходим, чтобы определить, насколько они продолжительны, каковы 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»²⁰. Сходную оценку дает леди Гамильтон Гёте в 1787 году, указав, что производимое ею впечатление развертывается во времени: «Она столь изменчива в своих позах, жестах и выражениях, что в конце концов начинаешь бредить наяву»²¹. В XVIII веке характеристики женской походки стали столь многочисленны, что их пришлось разбить на категории. Так, Ретиф де ла Бретон регулярно прибегает к детальному описанию походки восхищающей его женщины, чтобы рассказать о своих предпочтениях и о том, что заставляет его трепетать: поступь мадам Параньон одновременно «соблазнительна и благопристойна»²², «обольстительный» шаг Манетты объясняется разлитым по ее телу «томлением»²³. Словесный портрет Урсулы Мело вобрал в себя все характеристики, которые только можно отыскать в описаниях XVIII века, — первое впечатление, производимое наружностью, длительность этого впечатления, случайный жест, ореол таинственности: «Она обладала самой незаурядной внешностью, ее голос проникал в душу, от походки и манер веяло сладострастием, ее гибкий стан своей стройностью не уступал осиной

талии жительницы Франш-Конте*, высокая белоснежная грудь волнующе дышала... На мгновение эта девушка, рассыпающая вокруг себя искры желания, пробудила во мне самые бурные страсти»²⁴.

Наличие чувств могут также — и это третье следствие — приписывать самой красоте: в XVIII веке предполагалось, что облик формируется непрерывным воспроизведением одних и тех же выражений лица, плоть обретает очертания под воздействием привычек, а повторяющиеся эмоции вырисовывают линии лица. Физиономисты эпохи Просвещения внимательно следят за тем, как чувства человека постепенно запечатлеваются в его внешности: «В человеке все зависит от образования, культуры, от образца, которому он подражает, а не от строения тела и простейшей физиологии»²⁵. Манеры и черты, прежде чем установиться окончательно, изменяются в соответствии с тем, что человек «испытал» в жизни.

Считалось, что внутренняя красота выражается в мимике или «демонстрируемых публике» манерах, и чем очевиднее эмоциональное наполнение в этих движениях мышц лица и тела, тем они привлекательнее. В XVIII веке требовалось, чтобы выражения лица, жесты и позы тела не только имели «чувственное» содержание, но и трогали и волновали наблюдателя. Причем для этого необходимо было обладать, по выражению мадам дю Деффан, «сердцем нежным и искренним»²⁶. Иначе говоря, в эпоху Просвещения представление об устройстве человеческих страстей дополняется новой характеристикой, имеющей различные нюансы и оттенки, — «чувствительностью»²⁷. В «Энциклопедии» Дидро и д'Аламбера чувствительности посвящена обширная статья, где проводится глубокий

* В начале XVIII века традиционный костюм жительниц Франш-Конте отличался особенно узким корсетом (la Comtoise).

анализ чувств и силы их воздействия, а также делается предположение, «что человек с чувствительной душой проживает жизнь полнее тех, кто таковой не наделен»²⁸. Появляются новые характеристики прекрасного: в мадам Дюбарри, например, привлекательным считается ее «весьма соблазнительный выговор»²⁹; прелестным считается также «трогательное выражение лица» — верный признак «души доброй, нежной, сочувствующей и чувствительной»³⁰, по мнению Бернардена де Сен-Пьера. В XVIII веке в представлениях о красоте важную роль играют слезы, что наглядно продемонстрировала Анн Винсен-Бюффо в своей «Истории слез»: увидев «искренние» слезы Сесиль Воланж, героиня «Опасных связей» мадам де Мертей восклицает: «Боже, как она прекрасна!»³¹, а Франсуа Бакюлар д'Арно признается: «До чего восхитительны глаза возлюбленной, когда они наполнены слезами! В этих слезах купается сердце»³². Благодаря чувствительности красота и ум проникаются «человечностью и щедростью»³³, а лицо обретает то самое «трогательное выражение»³⁴, которое выискивал Луи-Себастьян Мерсье в своих знаменитых прогулках по Парижу конца XVIII века. «Начиная со второй четверти XVIII века Францию захлестнула волна сентиментализма»³⁵, смешавшая красоту с эмоциональностью: «чувству отводится одно из самых важных мест»³⁶, отныне с ним связывается все, что может нравиться и очаровывать. В XVIII веке слово «страсть» постепенно вытесняется словом «чувство», понятием более тонким, сложным, имеющим большее количество смысловых оттенков. Красота, проникнутая чувством, ставится вровень с красотой «возвышенной» (sublime), находящейся у вершины эстетического спектра, широту которого продемонстрировал Дидро в «Энциклопедии»: «Следствием изменений, произошедших в умах и отношениях между людьми, стало различие таких разновидно-

стей красоты, как миловидная, прекрасная, очаровательная, величественная, возвышенная и божественная»³⁷.

В пространстве между чувствительностью и чувством появился мир телесной красоты и способов ее выражения, до сих пор остававшийся неизведанным³⁸.

ЭСТЕТИКА И ФУНКЦИИ

Натурализм эпохи Просвещения способствовал переосмыслению эстетики: просветители стремились понять, почему вкусы остаются однообразными при том, что восприятие объектов красоты различается³⁹. В XVIII веке все больше авторов пытаются вывести законы красоты из опыта: переместить размышление об эстетике из «теологической» сферы в «антропологическую»⁴⁰, создать «первую науку о человеке»⁴¹. В этих попытках отыскать причины и факты формируется новый способ восприятия человеческого тела: более описательный и технический. Усиливается критика традиционных представлений о пропорциях человеческого тела, энциклопедисты считают пропорциональные соотношения чрезмерно стандартизированными и однообразными: «Каждый художник волен по собственному усмотрению избрести [такие пропорции], какие сочтет подходящими для решения конкретной задачи»⁴².

Результатом эмпирических исследований телесной привлекательности стала множественность критериев красоты: для Ватле красота — это «молодость», для Бёрка — «миниатюрность и ладность», для Русселя* — «величие», для Хогарта — «округлые формы», для Вандермонда и Лакло — «сила», для других — «утонченность», а Джозеф Спенс⁴³ в своей «Академии изящества» пишет, что красота — это не что иное, как «национальный вкус». В то же время Винкельман

* Пьер Руссель (Pierre Roussel, 1744–1802) — французский врач, физиолог.

продолжает искать «идеал красоты» и находит его в Древней Греции. Он объясняет это «свободой»⁴⁴ ее жителей и особыми климатическими условиями. Следовательно, идеал красоты мыслится как продукт определенной среды, сложившейся в определенную историческую эпоху⁴⁵. Такое умозаключение чрезвычайно важно, поскольку оно не только поддерживает веру в существование телесного совершенства, но и сохраняет «эстетическое предубеждение»⁴⁶ относительно Древней Греции. Однако своеобразие эстетики эпохи Просвещения – в том, что она констатирует отсутствие единства в определениях прекрасного и далее пытается преодолеть эту сумятицу за счет рефлексии о человеке. Таким образом, в культуре XVIII века, мыслящей себя как культура реалистичная, возникает новый критерий прекрасного, согласно которому красота должна иметь некую практическую цель, то есть должна быть связана с «природой»⁴⁷. Этот критерий постепенно трансформирует представление о красоте и ее описания, направляя их в сторону конкретного содержания в человеке: с точки зрения просветителя, «распознавание прекрасного происходит неожиданно для нас самих» в «интересах биологического вида» и «наших удовольствий»⁴⁸.

Вначале эта идея формулировалась нечетко, сводилась к утверждению прагматического аспекта красоты, но впоследствии она получила развитие у Дидро. Рассуждая о внешности человека, философ подчеркивал, что в физической эстетике важную роль играет согласованность между частями тела: «О тайной связи, существующей между движениями тела, мы узнаем не на школьной скамье; мы видим и чувствуем этот тайный заговор, опутывающий тело с головы до ног. Стоит женщине опустить голову, как ее вес тотчас примут на себя все жонечности; если женщина поднимет голову и поставит ее прямо, мы будем наблюдать ту же картину: вся телесная машина подчинится этому жесту»⁴⁹. В механике XVIII века изменяется статус детали: отныне

требуется, чтобы гармония проявлялась не только в соответствии между различными «элементами» одной телесной машины, не только между намерением и действием⁵⁰, как это было в XVII веке, но и в мельчайших фрагментах самого действия.

Чтобы эта эстетическая теория подтвердилась на практике, на протяжении всего XVIII века углублялись знания и расширялись представления о технологиях, применяемых в искусствах и ремеслах: в «Энциклопедии», мгновенно реагиовавшей на запрос времени, помимо прочего, содержалось немало сведений о профессиях, связанных с физическим трудом, здесь подробно описывалось каждое движение тела и рук, характерное для того или иного ремесла, детально изображался труд носильщика, кровельщика, плотника или гребца, эти мастера были с максимальной точностью представлены на множестве эстампов⁵¹. Таким образом, прагматика расширялась до эстетики, любопытство практическое до любопытства эмоционального. Совет Дидро одному из начинающих художников был таков: «Избавьте меня от штампов... Станьте наблюдателем на улице, в саду, на рынках, в домах; только там вы получите верное представление о действиях, совершающихся в настоящей жизни»⁵².

Отныне эстетическим объектом признаются не только отдельные части тела, но и конвергенция этих частей. Для обозначения того, что до сих пор не имело четкого определения, Уильям Хогарт в «Анализе красоты» предлагает специальный термин «волнообразная линия», то есть линия, состоящая из «переплетений и изгибов»⁵³, формирующих единую проходящую через все тело «линию красоты»⁵⁴. Дидро изображает эту внутреннюю, существующую в теле связь еще нагляднее, анализируя формирование слаженной системы подвижных частей даже у некрасивых людей: «Обратите взоры на этого мужчину, на его вогнутую грудь и согбенную спину»⁵⁵. Он выглядит измученным, на лице

страдальческая гримаса, напряжение кажется непрерывным. Нарушение осанки заметно даже по его ступням. «Природа», даже если бы ей продемонстрировали только щиколотки этого мужчины, безошибочно определила бы, что «это ноги горбуна»⁵⁶. Первыми анализируются внутренние и восходящие силы в теле. Возникает представление о телесной «целостности», обеспечивающейся движениями и натяжениями мышц: та самая «связь всего со всем»⁵⁷ в теле, которой Ватле в своих размышлениях об искусстве отводит важнейшую роль. То же самое физиономисты, в частности Лафатер, пытаются отыскать в кажущемся разнообразии черт внешности одного человека: «Человеческое тело можно представить в виде растения, каждая часть которого сохраняет признаки стебля»⁵⁸.

Дидро не анализирует механику этих телесных напряжений. В его аргументации, опирающейся преимущественно на интуицию, утверждается только важность системного подхода к эстетике: «Красота всего тела зависит от красоты каждой его части в отдельности»⁵⁹. С этого предложенного Дидро анализа телесных конвергенций начинается «наука о формах», хотя на тот момент далеко не все возможные пропорции тела были изучены, само слово «морфология» будет придумано много позднее, а женские платья 1760–1770-х годов по-прежнему скрывают фигуру, подчеркивая красоту только верхней части корпуса. Знаменитый энциклопедист неизменно говорит о необходимости «внимательно следить за соответствием отдельных частей целому»⁶⁰. Очевидно, именно эту задачу пытается выполнить мадам Роланд когда в конце XVIII века составляет письменное описание своей внешности: «Ростом я примерно пять футов, моя фигура полностью сформировалась; у меня красивые ноги, изящная стопа, очень высокие бедра, пышная полная грудь, узкие плечи, уверенная и грациозная манера держать себя, походка стремительная и легкая – таково беглое описание

моей наружности»⁶¹. Стремясь выразить в цифрах длину своего тела, уделяя внимание форме ног и расположению бедер, мадам Ролан нарушает традиционный порядок: она описывает себя не сверху вниз (как это делалось в многочисленных литературных портретах, главным предметом фокусировки в которых было лицо), но снизу вверх; цель такой инверсии — акцентировать внимание на фигуре и подчеркнуть осанку; тело описывается через силы, дающие ему опору, изображение устремляется вверх. Яркие примеры описаний такого рода можно найти у Ретифа де ла Бретона, здесь отправной точкой нередко выступает стопа: «Туфли на высоком каблуке не только стройнят ноги, но и придают всему телу невесомость сильфиды»⁶². То же у Петруса Кампера, автора первого рассуждения о влиянии высоких каблуков на женскую осанку: у женщины, стоящей на каблуках, «корпус отклонен назад и появляется сильный прогиб в пояснице»⁶³.

В 1760–1770-х годах, несмотря на обилие искажающих анатомическое строение тела складок и материй, телесная красота представляется механической системой, стремящейся к равновесию и легкости. Как следствие, трансформируются представления о лице, женской и мужской красоте, эстетике человека и всего человечества как биологического вида.

ОТ УСТРОЙСТВА ТЕЛА ДО ЛИЦЕВОГО УГЛА

В XVIII веке изменяется представление о лице и его вертикальных линиях. Считается, что черты лица должны быть сбалансированы, само лицо — как можно меньше подвергаться воздействию силы тяжести: лоб — выступать вперед, челюсть — подаваться назад: чем меньше препятствий на своем пути встречают стремящиеся вверх силы, тем красивее лицо. «Лицевая линия»⁶⁴, проходящая ото лба вдоль носа к передним резцам (понятие о ней в 1770-е годы

ввел Петрус Кампер), а также угол, образованный лицевой линией и горизонтальной линией, проходящей от уха к носу, становятся — сначала для анатомов, а затем и для просвещенной общественности — в ряд важнейших критериев, по которым определяют разные типы внешности и судят о красоте лица: например, чем меньший наклон будет иметь вертикаль, прочерченная ото лба через нос, передние зубы и губы, тем большей эстетической ценностью наделяется лицо. Именно эти рассуждения, при всей их умозрительности, превратили изучение красоты в стройную систему. Впервые последовательно описываются различия между животными и человеком, при этом темнокожим людям, поскольку «у них больше наклон лицевой линии», отводится промежуточное место между обезьяной и европейцем. В безусловные лидеры выбивается греческий профиль, красота которого объясняется особой механикой и натяжением вертикальной линии лица.

Спектр красоты расширился, появились ее новые градации: от «закрытой» до «открытой», от «горизонтальной» до «вертикальной». Физическая привлекательность объясняется теперь иначе: она зависит от наклона вертикальных линий тела, равновесия между его частями, логики архитектурного устройства скелета. Взгляд наблюдателя переходит от поверхности тела к его внутреннему остову: форма лица, логика его выражений объясняется «законами устройства черепа»⁶⁵. Существование этих законов свидетельствует о важности «естественной истории» в культуре XVIII века: впервые были проведены сопоставления между различными типами скелета и их функциями. Иначе понимается прямохождение: считалось, например, что чем больше челюсть выступает вперед, тем сильнее спина и «тем больше люди подобного сложения видом своим походят на ацефалов, коих, если верить слухам, и сегодня можно встретить в Гвиане»⁶⁶.

Начало «научному»⁶⁷ расизму положено в теориях Кампера и в появившихся несколькими годами позднее теориях Блюменбаха о разнообразии форм человеческого черепа⁶⁸: здесь впервые типы внешности человека ставятся в зависимость от строения скелета и костей и располагаются в порядке от низшего к высшему⁶⁹.

Теория лицевого угла являлась абсолютно новаторской в отношении исследования вертикального положения тела, скелета и костей, однако ее практическое применение значительно усилило традиционные стремления к классификации типов внешности и поиску доминирующего среди них. Именно с понятием «лицевого угла» связано разделение «рас» на категории, что имело известные трагические последствия.

ОТ УСТРОЙСТВА ТЕЛА К ПОЛОВЫМ РАЗЛИЧИЯМ

Функциональный анализ человеческого тела обновил представления о женской анатомии: с точки зрения просветителей, «столь заметная особенность» женского скелета⁷⁰, как широкие бедра, объясняется «предназначением» расположенных в этой области внутренних органов. Пьер Руссель в своем главном сочинении «О физическом и моральном устройстве женщин», вышедшем в 1775 году, утверждает, что широкие бедра – важнейшая особенность женщины. В конце века Моро де ла Сарт* создал геометрические изображения женского тела в виде ромба и мужского в виде трапеции, поскольку «у обоих полов объем грудной клетки обратно пропорционален объему бедер»⁷¹. Женские бедра сочетают в себе мощь и красоту, поскольку предназначены для «вынашивания» ребенка: считалось, что объем бедер женщины обусловлен не только физиологически, но и эстетически, поскольку «существует тесная связь между плодовитостью и красотой»⁷².

* Жак-Луи Моро де ла Сарт (Jacques-Louis Moreau de la Sarthe, 1771–1826) – французский врач и анатом.

Другими словами, ромб и трапеция соответствуют не только представлениям о внешнем строении женского и мужского тела, но и о предназначении человека, согласно которому роль женщины сводится к вынашиванию детей.

Постепенно функциональный подход к телу полностью изменяет восприятие женского облика.

Новое понимание статики повлекло за собой пересмотр динамики: был сделан вывод о том, что широким расстоянием между тазовыми костями и большим, чем у мужчин, их наклоном объясняются также особенности женской походки: «Возможно, одна из причин того, что корпус женщины (в отличие от мужского) при ходьбе чаще отклоняется в одну сторону, чем в другую, заключается в удаленности бедренных костей друг от друга»⁷³. Кампер считал, что именно особое устройство таза придает соблазнительность медленной, «балансирующей»⁷⁴ походке женщин. Руссо развивает антропологический подход к проблеме, согласно которому трудностями, которые женщина испытывает при ходьбе, объясняется ее зависимое и подчиненное положение: «Женщины не созданы для бега; они убегают лишь для того, чтобы их настигли»⁷⁵.

Рассуждения просветителей о женской красоте и мужской власти сводились к следующему: поскольку решающую роль в распределении социальных ролей, по их мнению, играл скелет, единственно возможное предназначение женщины — материнство. Эта идея расходится с устаревшими представлениями о неполноценности, мягкотелости и слабости женщины, однако утверждает зависимое положение женщины, якобы обусловленное ее природой и «функциями» ее организма. Женщина не в состоянии противостоять миру потому, что на ней лежит ответственность за вынашивание и воспитание детей. Она не может участвовать в общественной жизни, чтобы наилучшим образом обеспечить благополучие детей и семейной жизни. Такая аргументация

безусловно являлась важным новшеством: женщину впервые приравнивали к мужчине, возложив на нее эквивалентную ответственность; однако мужчина по-прежнему доминирует над женщиной, поскольку формы и функции ее тела, даже красота носят подчиненный характер⁷⁶.

Приведенные рассуждения просветителей, при всей их односторонности, были весьма прогрессивными для своего времени, однако их «научная» форма не позволила им быстро прижиться в народной культуре, остававшейся традиционной. В качестве иллюстрации приведем изученный Сильвией Стейнберг случай женщин, которым по недосмотру вербовщика удалось поступить на военную службу в старорежимной Франции. Эти переодетые в мужскую одежду женщины долгое время ни у кого не вызывали подозрения, никто не обращал внимания на их телесные особенности, поскольку на протяжении многих веков считалось, что о принадлежности к мужскому полу можно достоверно судить по грубым чертам лица. Зачем разглядывать фигуру, если уродливое лицо красноречиво свидетельствует о том, что перед вами мужчина? Рассуждения подобного рода и позволили Мадлен Келлерен в середине XVIII века прослужить в армии несколько лет, сохранив в тайне свой пол: «Небо наделило Мадлен фигурой, располагающей к переодеванию в мужское платье, к тому же у нее было на редкость безобразное лицо... сочетание этих качеств позволило ей стать храбрым и мужественным солдатом»⁷⁷; сходным образом в 1760 году Маргарита Губле была принята на службу в кавалерийский полк, где прослужила долгое время, не вызвав не единого подозрения: «Рослая, с крупными чертами лица Маргарита дослужилась до кавалерийского чина в войсках Прежедюса»⁷⁸. Итак, о принадлежности человека к мужскому полу судили исключительно по грубым чертам лица и развитости мускулатуры: в XVIII веке люди еще не пришли к мысли о необходимости для этих целей разглядывать фигуру.

Впрочем, на рубеже веков строению тела стали уделять больше внимания: в «совете по набору на военную службу» отныне присутствуют «фельдшеры, медики и хирурги»⁷⁹. Появляется целый спектр противопоказаний для несения военной службы — от «недостатка роста» до «выраженных пороков развития», «немощи» и «увечий»⁸⁰, выявление которых предполагает осмотр тела. В 1790-е годы женщинам, уличенным в переодевании в мужское платье, предъявляют обвинения нового типа. Их осуждают не столько за нарушение божественного порядка, установившего половые различия, сколько за пренебрежение общественными обязанностями, снятие с себя ответственности за воспроизводство человеческого рода. Пополняя ряды новобранцев, эти женщины отказываются от исполнения своей первостепенной функции. В неисполнении долга обвиняются даже самые ярые «патриотки», считавшие, что самим фактом поступления на армейскую службу они подтверждают свою «принадлежность к сообществу граждан своей страны»⁸¹. Вина женщин-бойцов в том, что они игнорируют законы природы, забывают о своем предназначении — рожать и воспитывать детей.

Роль матери первостепенна, даже в петициях женщин третьего сословия о материнстве говорится в первую очередь⁸². В этой связи изменяется предназначение красоты: отныне ее задача не столько в том, чтобы «восстанавливать силы уставшего мужчины и развлекать его, когда он заскучал»⁸³, как это формулировалось в трактатах XVI и XVII веков, сколько в том, чтобы привлечь мужчину с целью продолжения рода, как это формулировали члены Конвента* в своих речах. Отныне считается, что в красоте воплощается не божественный закон, но закон крови⁸⁴:

* Конвент (или Национальный конвент) — законодательный и исполнительный орган, действовавший во время Великой французской революции и имевший неограниченные полномочия.

красотой и физической привлекательностью наделяются исключительно женщины, но с единственной целью — призвать к «продолжению рода»⁸⁵ и служить гарантом здорового потомства.

ТЕЛО ОСВОБОЖДАЕТСЯ ОТ ОКОВ

Результатом прагматического подхода к телу стало ужесточение критики приспособлений, утягивающих фигуру, и прочих «искусственных» прикрас. Признав, что для нормального функционирования внутренних органов человеческого организма необходимо свободное пространство, в конце XVIII века люди стали с осторожностью относиться к тесной одежде. Возрос интерес к ровной осанке, появилось осознание того, что статические и динамические положения тела удерживаются за счет действия внутренних сил. Образное представление человеческого тела все меньше напоминает фасад здания, как это было в XVI веке⁸⁶, и все больше — слаженную систему напряжений. Ничто не должно мешать нормальному функционированию организма: необходимо не только наладить взаимодействие между отдельными частями целого, но и позволить телу раскрепоститься, добиться непринужденности в позах и движениях; заметим мимоходом, что именно эти изменения предвосхищают облик будущего гражданина.

Сначала критике подверглись инструменты-символы: пояса и корсеты — средства, с помощью которых традиционно утягивали грудь и талию. Освобождение от этих оков проложило путь к другим свободам. Порицанию подвергается не только эстетический аспект внешности, но и анатомический: так, женщин, одетых в модные платья той эпохи, сравнивают с «бутафорскими бюстами, водруженными на юбку-башню»⁸⁷, или «апельсиновыми деревьями в деревянных кадках»⁸⁸. Считается, что затянутый в корсет верх туловища не может функционировать естественным образом,

а значит, теряет красоту. Стремление к свободе постепенно изменяет силуэт: он становится гибким и плавным.

В первую очередь отказываются от детских корсетов, история которых на сегодняшний день хорошо изучена⁸⁹: например, девочка Фанни и мальчик Ахилл, послужившие моделями для иллюстраций к роскошному альбому 1773 года под названием «Памятник костюму», «никогда не принуждались к ношению корсета»⁹⁰. Здесь же уточняется, что «формированием тел Фанни и Ахилла занималась только природа. Они хорошо сложены и совершенно здоровы»⁹¹. Ко внешнему виду детей в эпоху Просвещения предъявляют меньше требований: грудная клетка высвобождается, позы становятся естественнее, движения — свободнее. В конце XVIII века знаменитый врач Альфонс Леруа пишет: «Изучив форму грудной клетки ребенка, я могу предсказать продолжительность его жизни»⁹².

Однако женский корсет по-прежнему используется в одежде⁹³, хотя критика подействовала и в этом случае, подвергнув его значительным изменениям. Так, в 1770 году в еженедельном журнале «Провозвестник» (*L'Avant-coureur*) давалась рекомендация носить фетровые корсеты, каковые можно заказать у реймского портного Жерара: фетровый корсет считался более «легким и удобным», чем традиционный⁹⁴. В издании «Модный кабинет» (*Le Cabinet des modes*) дается описание корсетов из тафты розового, голубого и зеленого цветов, эти корсеты, как и фетровый, не имеют жестких вставок⁹⁵; здесь же упоминается казакин. Историк Франсуаза Варо-Дежарден изучила одежду жительниц поселка Жененвиль, расположенного в центре исторической области Вексен, и получила такие цифры: если до 1770 года на одну поденщицу здесь приходилось в среднем 3 корсета, на одну ремесленницу 3,3, на одну земледелицу 2,6, то после 1770 года изменилось не только количество, но и качество одежды: в гардеробе поденщицы имелось в среднем 1,3 ка-

закина, ремесленницы – 3,5 казакина, а земледелица могла позволить себе 6 казакинов⁹⁶. Кроме того, изменяются дефиниции; так, в «Новом словаре французского языка» 1793 года, собравшем под обложкой, как утверждается, все «слова, каковыми пополнился наш язык за последние годы», уже зафиксирована эволюция корсета: «облегающий тело предмет одежды из стеганой ткани без жестких вставок, который женщины носят дома»⁹⁷. Негнущийся, ригидный силуэт уходит в прошлое. Отныне для красоты требуется подвижность и легкость в движениях.

Впрочем, не связано ли стремление высвободить тело из тесных оков с желанием сделать его естественные контуры более заметными под одеждой, что позволило бы оценить их красоту? Муслин, газ, батист, «бархатистая тафта»⁹⁸ как нельзя лучше подходят для выявления контуров: «Мода требует, чтобы ткань подчеркивала формы тела»⁹⁹, сообщается в журнале «Арлекин» (L'Arlequin) в конце XVIII века. Запечатленные на картинах Ватто и Куапеля обручи, с давних пор использовавшиеся для придания юбке объема, теперь – начиная с 1730-х годов – считаются уродующими фигуру и вызывают усмешки литераторов: так, по мнению Ретифа де ла Бретона, женщины в таких юбках похожи на «ползающих пчел»¹⁰⁰, а Луи-Антуан Караччиоли даже сравнивает их с «большими соборными колоколами»¹⁰¹. На написанном Элизабет Виже-Лебрэн и выставленном в «Салоне» * Лувра 1783 года портрете Марии-Антуанетты в белом «прилегающем» кисейном платье подчеркиваются мягкие очертания фигуры. Впрочем, «недоброжелатели» отзывались о таком наряде с иронией: «Королева заказала свой портрет в ночной сорочке»¹⁰². Очевидно, что силуэт претерпел значительные изменения, став более гармоничным и свободным.

* Салоны – периодические выставки Королевской академии, устраивавшиеся в Лувре и ставшие типичным явлением XVIII века.

Однако было бы неправильно считать, что функциональный подход к эстетике позволил контурам фигуры в полной мере проступить под одеждой. Например, на упомянутом салонном портрете Марии-Антуанетты фигура королевы не просматривается, поскольку нижняя часть тела утопает в объемной драпировке: здесь повторяется традиционный мотив «бюста на пьедестале». На платьях новых, «упрощенных»¹⁰³ фасонов, в которых, как предполагалось, телу будет свободнее, складок меньше не стало. С одной стороны, отчетливо прослеживается стремление «восстановить в правах природу» и позволить «шелковой ткани принять форму тела»¹⁰⁴, с другой стороны — нижние части тела по-прежнему прячутся в необъятной драпировке. Такое представление о «естественности» не порывает с устаревшими эстетическими канонами. В обыденном сознании линии тела, которыми люди обладают от природы, по-прежнему не считаются красивыми.

О существовании препятствия, мешающего юбке свободно ниспадать по телу, как нельзя лучше сказано в «Журнале о дамах и моде» (*Journal des dames et des modes*) начала XIX века: «Как бы ни была скромна женщина, она не поместит себя в футляр по собственному желанию; подобные уловки в одежде требуются исключительно для сокрытия уродства и изъянов»¹⁰⁵. О том же свидетельствует характерная для эпохи Просвещения манера смотреться в зеркало, прослеживающаяся на многочисленных картинах, изображающих «даму за туалетом»: в изящных овальных зеркалах отражается только лицо или бюст женщины, а все, что ниже, либо намечено условно, либо не изображается вовсе; а также — на фривольных гравюрах, например на знаменитом «Сравнении» Жан-Франсуа Жанине: две дамы, глядя в зеркало, пытаются установить, чья грудь больше¹⁰⁶. При этом большие напольные зеркала в раме, псише, в которых можно было увидеть отражение своего тела с головы до ног, на кар-

тинах не изображаются. В быту широко распространены туалетные зеркала «средней величины», не превосходящие «18 или 20 парижских дюймов в высоту»¹⁰⁷ (что составляет 45–50 см). Большие зеркала в самом деле были редкостью. Так, Филемон Луи, брат Жака Савари де Брюлона, завершивший составление «Лексикона о коммерции», в 1741 году выразил свое восхищение зеркалом 100 дюймов в высоту (2,5 м), искусно вылитым венецианскими мастерами. Такой предмет интерьера могли приобрести только самые богатые люди: зеркало оценивалось в 3000 ливров, в то время как хирург в старейшей больнице Парижа «Отель-Дьё» зарабатывал 200 ливров в год¹⁰⁸. Вот почему в эпоху Просвещения, осмотреть себя с головы до ног мог далеко не каждый, и эволюция представлений о естественных контурах тела шла медленно. Только благодаря успешному развитию производства зеркал во Франции в последние годы XVIII столетия высокое овальное псише «воцарилось в будуарах»¹⁰⁹, предоставив благородным дамам возможность «вдоволь себя разглядывать с головы до пят»¹¹⁰.

В раскрепостившейся и обретшей подвижность и гибкость эстетике эпохи Просвещения воплотилась идея противостояния между старым и новым обществом, выразившегося в использовании собственных сил тела, отказе от чопорного, ригидного аристократического «этикета». На первый план впервые и надолго выходит свобода, активность и функциональность тела.

ГЛАВА 2 КРАСОТА ЛИЧНОСТИ

Более свободная одежда и критика неестественности вызывают, помимо прочего, интерес к особенностям внешности каждого человека, проявлению индивидуальности. XVIII век — век развития личности. Об этом свидетельствует, во-первых, количество индивидуальных портретов в посмертных инвентарных списках парижской аристократии: если в XVII веке доля таких портретов составляла 18 % от общего числа картин, то в XVIII она выросла до 28 %, при этом резко сократилось число изображений на религиозные темы (с 29 до 12 %)¹; во-вторых, качество индивидуального портрета: в нем стало меньше торжественности и больше личных, интимных черт. Именно такие особенности отличают портрет мадам д'Эпине*, сделанный Жан-Этьеном Лиотаром в 1759 году: наклон головы, поднесенная к подбородку рука, большой нос, вопросительное

* Луиза д'Эпине (мадам д'Эпине, 1726–1783) — французская писательница, хозяйка литературного салона, состояла в любовных отношениях с Жан-Жаком Руссо, дружила с Дидро, д'Аламбером и прочими выдающимися деятелями эпохи Просвещения.



Жан-Батист Грёз. Девушка в сиреневой тунике. 1770-е

выражение глаз²; а также – женские портреты Жан-Батиста Грёза, в которых каждая деталь выражает если не «личное» и «интимное», то «простое» и «безыскусное»³. Все эти изменения говорят об «утверждении индивидуальности»⁴, о внимании к отличительным чертам каждого человека, что, в свою очередь, подрывает веру в существование абсолютной красоты.

ИНДИВИДУАЛЬНАЯ КРАСОТА?

Величайшее разнообразие черт лица восхищает энциклопедистов: «Среди нескольких тысяч людей едва ли найдутся два похожих друг на друга человека»⁵. Даже физиономисты, в частности Лафатер, говорят о том, что в их практике встречаются индивиды столь «оригинального» склада,

что их невозможно отнести к какому-либо из устоявшихся типов: «Каждое человеческое лицо, каждая форма, каждое живое существо не только отличается от другого принадлежностью к определенному классу, роду или виду, но и имеет свои уникальные особенности»⁶. К тому же около 1780 года Лафатер вносит изменения в физиогномическую практику: не пытается найти у человека черты, характерные для какого-нибудь взятого за образец животного (волка, верблюда, ястреба или барана), как это делал Джамбаттиста делла Порта⁷ в XVI веке; цель Лафатера — дать точное описание внешности, исходя из ее индивидуальных особенностей. Всякое человеческое лицо представляется теперь как отдельный «случай»: по очереди изучаются «двадцать пять лиц», «пять лиц», «двенадцать лиц»⁸. Лафатер говорит о красоте как о теоретическом принципе, воплотившемся в многочисленных, случайных вариациях. Такое понимание прекрасного перекликается с идеей о красоте как о произвольной величине, зависящей от субъективного восприятия⁹, хотя сам Лафатер не отрицал существование идеала красоты.

Ответное письмо Сен-Прё, героя романа «Новая Элоиза», в котором он говорит о присланном ему портрете Юлии, сосредоточило в себе первые попытки осмыслить индивидуальную эстетику. Сен-Прё сетует на неизбежное бессилие художника в полной мере передать чувства, одухотворяющие черты его возлюбленной. Главным образом он недоволен академизмом портрета, мешающим передать характерные приметы юной Юлии, ее особую, не укладывающуюся в канон красоту: художник не заметил даже, «что изящный изгиб от подбородка к щекам делает очертания не такими правильными, но еще более прелестными»¹⁰. Он не заметил «тоненький рубец» над верхней губой, рисунок вен, проступающих по краям лба. Герой желает созерцать не идеальную красоту, а саму Юлию, ему важнее не то, что увековечивает, а то, что оживляет. Милые черты невозмож-

но ни разобрать по частям, ни собрать из отдельных частей: «Я влюблен не только в твою красоту — я люблю тебя всю, такую, какова ты есть»¹¹. Красота здесь неотделима от того, как описывает ее наблюдатель.

К субъективной оценке наблюдателя, сформированной на его собственных ощущениях¹², прибавляется индивидуальность наблюдаемого объекта, его абсолютная неповторимость. К примеру, взгляд Юлии обладает уникальной особенностью, необычайной «мягкостью»¹³, «изысканностью»¹⁴, которой не сумел передать художник. В XVIII веке взгляд наделяется еще одной характеристикой: отныне глаза — не только зеркало души, как полагали в XVII веке¹⁵, но выразители единственного в своем роде личного пространства, внутренней жизни, присущей только одному человеку. Именно поэтому взгляд Терезы в «Исповеди» Руссо наделяется особой ценностью: «в ее глазах сверкал такой огонь, их переполняла такая нежностью, что я не спутал бы эти глаза ни с какими другими»¹⁶; взгляд придает лицу неповторимое выражение: «необычайная притягательность»¹⁷ черт мадам д'Эпине заключается в том, как она смотрит; а глаза мадам де Помпадур делали ее лицо «незаурядным»¹⁸. Таким образом, взгляд выражает внутреннее содержание отдельной личности, чья неповторимость отныне напрямую связана и с внешней красотой.

КАК ВЫЯВЛЯЛИ ОРИГИНАЛЬНЫЕ ЧЕРТЫ

О произошедших изменениях свидетельствует также обновлѐние техники портретной живописи. В частности, постепенно уходит в прошлое метод предварительного конструирования лица: когда вначале на полотно наносили линии и круги, чтобы задать чертам лица правильную форму, а кисти — верное направление. Отныне считается, что такая безликая, геометрическая модель лица лишена естественности. Устаревает техника составления изображения

из эллипсов и овалов, практиковавшаяся Пьеро делла Франческа и Эрхардом Шёном, на смену ей приходит живая, «импровизированная» линия, списанная с натуры, текстура, подсказанная реальностью и только ею. Именно такую технику имел в виду Джон Констебл, рекомендуя художнику, прежде чем рисовать эскиз, «забыть все картины, которые он видел»¹⁹. Новаторские советы дает Руссо Эмилю, настаивая, что линии и штрихи необходимо рисовать с натуры: «Я хочу, чтобы Эмиль научился внимательно изучать тела, их внешний вид, а не довольствовался не существующими в природе имитациями»²⁰. На важность произошедших перемен указал Эрнст Гомбрих, назвав их «дилеммой современного искусства»²¹, столкнувшегося с красотой, у которой больше нет исходного образца.

В поиске индивидуальных особенностей тела еще более важную роль играет карикатура. Александр Козенс в этюдах 1778 года²² сделал попытку слегка отклониться от нормы при изображении лиц, чтобы обнаружить в них «характеры», причем не типы, не страсти, как в теориях Шарля Лебрена²³, но именно индивидуальные особенности. В «Правилах рисования карикатур», составленных Франсуа Грозом в 1788 году, предлагается чередовать линии «академической» красоты с линиями, отклоняющимися от нормы, чтобы придать рисунку «выразительность»²⁴. Искажения делаются целенаправленно: «сверхреалистичная», «сверхэкспрессивная»²⁵ карикатура самим фактом своей популярности подтверждает важность поиска индивидуальных черт.

Эстетика XVIII века развивалась одновременно в двух направлениях: идеей первого была стандартная модель красоты, характеризующаяся представлением о силуэте в целом, его соразмерности, равновесии между бедрами и бюстом, плавных движениях; идеей второго — красота индивидуальная с ее неизбывным своеобразием, отличительными признаками, неотразимой привлекательностью, идущей изнутри.

«УКЛАДЫВАНИЕ»²⁶ ПРИЧЕСКИ

В XVIII веке индивидуальный подход применяется также в выборе украшений для тела и — в первую очередь — головы. Постижеры стараются учитывать анатомические особенности заказчика и добиться того, чтобы завивка парика гармонировала с чертами лица. Иллюстрацией тому служит вышедшая в 1757 году «Энциклопедия париков», где исследованы «головы всевозможных форм и размеров»²⁷ и предложено около пятидесяти разнообразных моделей париков, различающихся по количеству ярусов, и прочих элементов прически. Между тем результат достигнут скромный: каждая модель парика в энциклопедии представляет собой не оригинальное решение для того или иного случая, а сложившийся типаж: «ветреница», «охотник», «чудачка», «бездельница». Это свидетельствует, в частности, о том, с каким трудом преодолеваются стереотипы.

Впрочем, парикмахеры эти трудности не пугают: «Они придумали бесчисленные вариации завивок»²⁸, — утверждает Моле в своей истории мод 1773 года. Впервые осознается важность и сложность «парикмахерского искусства»²⁹, умения с помощью прически подчеркнуть красоту каждой черты лица — ставшего символом «прекрасного пола»³⁰. В 1769 году на суд парижского парламента был вынесен спор, состоявшийся у парикмахеров и постижеров, по поводу признания парикмахерского искусства отдельной профессией (до сих пор забота об аккуратности волос считалась одной из функций комнатной прислуги, «горничной» или «камеристки»³¹) со своей спецификой: «Форму прически следует выбирать в зависимости от высоты лба, размеров лица... Чтобы подобрать подходящий для окрашивания волос цвет, необходимо соотнести его с оттенком кожи»³². Парикмахеры требуют, чтобы их профессию причислили к «свободным искусствам», для занятия которыми необходим чуть ли не особый «дар»³³, и не приравнивали к рутинному, «механическому

искусству» постижеров, каковое, по их мнению, сводится «лишь к ручному труду»³⁴. Спустя несколько лет парикмахеры выиграли дело: в 1777 году Людовик XVI создал 600 парикмахерских должностей³⁵. В конце XVIII века парик вышел из употребления, что укрепило позиции «парикмахерского искусства». Важность прически возросла в обществе еще и потому, что с ее помощью можно было не только проявить свою индивидуальность, но и придать выразительность чертам лица. Еще одним важным подтверждением сказанному можно считать ходатайство руанских «парикмахерш, чулочниц и украшательниц» 1773 года, требовавших признать перечисленные профессии не «исключительно мужским», а, согласно традиции, в первую очередь женским делом, поскольку «наш пол с большей деликатностью относится к деталям одежды: изощренный ум женщины лучше приспособлен не только для изобретения аксессуаров, но и для гармоничного их сочетания с платьем и костюмом; наконец, развитый вкус позволяет женщине подобрать такие украшения, которые подчеркнут естественную красоту и не будут при этом выглядеть нарочито»³⁶.

Значимость парикмахерского мастерства повышается по мере того, как отдельные «тупейные художники»³⁷ становятся знаменитыми: Фризон, Даже, Легро, Ларсенёр и — особенно — высоко ценимый Марией-Антуанеттой Леонар. Последний был прославлен королевой, прежде чем отправиться в эмиграцию вслед за своими клиентами. Кроме того, он написал мемуары, увлекательно рассказав о своей профессии³⁸. Теперь создание прически в самом деле означает «приведение волос в порядок»: их намеренное приспособление к естественному «выражению лица»³⁹.



ПОДОБРАТЬ ТОН ДЛЯ ЛИЦА

Косметическими средствами пытаются решить ту же задачу — подчеркнуть неповторимое своеобразие человека.

Считалось, в частности, что румяна должны подбираться индивидуально: необходимо найти цвет, «который о чем-то вам говорит»⁴⁰. Мадемуазель Демье д'Аршиак, правнучатая племянница Сен-Симона, в 1780-х годах славилась тем, что умела подбирать тон румян под освещение: «дневное и свечное»⁴¹. Например, «маслянистые румяна», рекламировавшиеся в одной из статей периодического издания «Объявления, реклама и различные уведомления» (Annonces, Affiches et avis divers) 1770 года⁴² за подписью «г-н Моро», галантерейщик с улицы Сен-Мартен, имели шесть разных оттенков, менявшихся в зависимости от того, с чем их смешать и как нанести на кожу. О широте ассортимента заботился и «г-н Донсон», предлагая на страницах того же издания десять типов румян: выбор оттенка зависел от времени суток, возраста женщины и случая⁴³. В руководствах по использованию косметики румяна различаются по происхождению⁴⁴: французские, испанские, португальские и т.д. Такие различия можно было бы назвать незначительными, если бы они не свидетельствовали о стремлении выделиться из массы и, следовательно, — о сосуществовании разных типов красоты. Этим и объясняется разнообразие цветов: «Выбор румян — дело первостепенной важности»⁴⁵.

Появлению множества оттенков косметики способствуют и другие факторы: необходимость выразить чувства, сделать их заметными для окружающих. Чтобы достичь этой цели, требуется палитра легких, неброских тонов, позволяющих передать все разновидности чувствительности, спектр которой, как мы уже видели, значительно расширился. Поскольку появилась необходимость демонстрировать душевную чуткость, непосредственность одержала победу над искусством скрывать эмоции, простота — над сложностью, ибо «в сердечных делах искренность ставится в заслугу»⁴⁶. Вот почему в конце XVIII века Мари де Сент-Юрсен настаивала на необходимости проявлять сдержанность в выборе

цветов и «оттенков из обширной палитры, назначенной для придания жизни лицу»⁴⁷, а в 1780-х годах мадам де Жанлис сетовала на то, что при дворе вынуждена румяниться «намного ярче, чем раньше»⁴⁸.

В XVIII веке дискуссия об использовании косметики принимает новый оборот, на первый план выходит идея искренности: при этом речь идет о честности не перед Богом, но перед другими людьми. Считается, что украшательства лица и тела мешают социальной прозрачности. Героини Руссо лишены искусственности: Софи «не знает других духов, кроме запаха цветов»⁴⁹, а «румянец, покрывающий» щеки Юлии, «рождается в сердце: такой румянец невозможно подделать»⁵⁰. Мадам д'Эпине видит в косметике лишь «телесное наказание» и фальшь: эдакий способ «врать с утра до вечера»⁵¹. Монтескьё считает, что использование румян нивелирует разнообразие: косметика призвана подчеркивать индивидуальные особенности каждого, а выходит, что «все крашенные лица похожи друг на друга, как две капли воды»⁵².

Впрочем, споры о косметике не только приняли новое направление, но заметно поутихли: отныне обычай красить лицо вызывает меньше опасений. Техники, повышающие телесную привлекательность, стали разнообразнее, при этом культивируется естественная красота и выразительность: чем разнообразнее становится косметика, тем легче она принимается обществом.

ПОДДЕРЖКА АКАДЕМИИ

На этом изменения не закончились: косметические продукты стали подвергаться более систематическому контролю, профессионализм их распространителей повысился. Это привело — и в первом и во втором случае — к постепенному увеличению разнообразия средств по уходу за внешностью: стремление подчеркнуть индивидуальность остается приоритетным.

О появлении специальной меры, позволяющей удостовериться в полезности косметического продукта, – научной экспертизы, свидетельствуют, помимо прочего, рекламные объявления в издании «Объявление, реклама и различные уведомления»: господин Колен заявляет, что в 1773 году его «растительные румяна»⁵³ были одобрены Королевской академией наук; а господин Моро утверждает, что его «румяна à la Dauphine»⁵⁴ в том же году были протестированы на медицинском факультете. Вместе с тем ужесточается критика использования вредных косметических компонентов. Прочитав рукопись второго издания «Королевского парфюмера» 1761 года, знаменитый придворный медик Жан-Этьен Геттар* рекомендует изъять из будущей книги «рецепты, в состав которых входят свинцовый глет, свинцовые белила, сулема, алюминиевые квасцы, селитра»⁵⁵. В «Словаре искусств и ремесел» сообщается о пагубном воздействии румян на основе «свинца, карбоната свинца, наделяемого чудодейственными свойствами оксида висмута»⁵⁶ и указывается, что в 1770-е годы их применение сократилось: например, киноварь, красную краску, получаемую из смеси серы и ртути, больше не используют в парфюмерии, поскольку она «наносит вред здоровью»⁵⁷. В «Словаре естественной истории» начиная с 1765 года от издания к изданию сообщается о пагубном воздействии снадобий на основе металлов: в основном висмутовых белил, а также средств, в состав которых входили мышьяк, кобальт и серебро. Все эти компоненты считались «чрезвычайно вредными для кожи», источающими «пары флогистона», каковые можно сравнить с испарениями «гнили, испражнений, давленого чеснока и т.п.»⁵⁸. После 1770 года «изобретатели» косметики все чаще обращаются в Академию

* Жан-Этьен Геттар (Jean-Étienne Guettard, 1715–1786) – французский геолог, минеролог и натуралист, член Королевской академии наук.

наук за экспертной оценкой. К тому же в 1778 году король создает «Королевское медицинское общество», уполномоченное выдавать разрешение на каждое «чудодейственное средство»⁵⁹. В итоге в конце XVIII века изготовители косметики перешли на растительные компоненты, считавшиеся «менее опасными»⁶⁰: возник «Туалет Флоры»⁶¹, красные оттенки для которого получали из шафрана (из содержащегося в этом цветке пигмента картамина), а не из висмута. Именно растительные компоненты позволили создать палитру мягких цветов и обыграть естественные оттенки лица.

Повышенное внимание к составным элементам косметики еще больше расширило ее ассортимент. Например, в «Трактате о запахах» 1777 года парфюмера и дистиллятора Фредерика Дежана дается рецепт девяти «градаций» красного цвета, каковые получают последовательным, по пол-унции, добавлением порошкового талька в раствор кармина⁶²: точное соблюдение пропорций гарантирует устойчивость оттенка. «Дозирование» становится главным принципом, это хорошо видно на примере «Трактата о дистилляции» того же Дежана: «Выше мы указали дозы компонентов, необходимые для получения определенного количества красителя, их следует увеличить или уменьшить пропорционально количеству жидкости, каковую надлежит окрасить»⁶³. В те времена количества и вес все еще измерялись «охапками» и «горстями»⁶⁴, как в «Химии вкуса и запаха» Поликарпа Понселе 1755 года. В конце XVIII века кулинарная и косметическая технологии окончательно расподобляются. В изготовлении косметики начинают преобладать точные цифры и измерения. Развитие химии повлияло на косметические продукты, создав новые возможности подчеркнуть индивидуальность облика.

ТОРГОВЛЯ КАК СРЕДСТВО СОЦИАЛЬНОЙ ДИФФЕРЕНЦИАЦИИ

Активная коммерциализация косметики во второй половине XVIII века усиливает этот эффект: становится

меньше кустарных производств и больше ремесленных – со своим набором продукции и своим рынком. Уходят в прошлое «самодельные» помады, изготовлявшиеся тайком на дому, как это описано у Мольера в «Смешных жеманницах»⁶⁵. Отныне составленные Лемери или Боме фармакопеи, где, помимо прочего, дается рецептура румян и белил⁶⁶, предназначаются исключительно для аптекарей и парфюмеров. В торговле косметическими продуктами устанавливается иерархия. Складывается институт посредников и подрядчиков, общеупотребительные средства продаются вразнос: пудра для париков, мази для рук. На примере супругов Руйе, парфюмеров и владельцев модной лавки в Версале, обанкротившихся в 1776 году, видно, какие относительно законные механизмы перепродажи косметики сложились вокруг крупного парфюмера и каков их социальный охват: самыми значительными распространителями косметики и духов по поручению семьи Руйе были «модные торговки», «дамские парикмахеры», «парикмахерши», «горничные», «модистки», «портнихи», «закройщицы»⁶⁷. Владельцы небольших магазинов, представители смежных профессий, частные предприниматели снабжают косметической продукцией самые разные социальные слои. Важную роль играет прислуга, покупающая косметику для хозяина, перенимающая обычаи ее использования и делящаяся информацией со своим окружением; как показал Даниэль Рош на примере одежды, на закате Старого режима прислуга была не только культурным посредником, но и экономическим агентом, влияющим на масштабы потребления⁶⁸.

Качество румян являлось важным «показателем общественного положения и благосостояния»⁶⁹. Если в начале века выбор румян в лавках был невелик, то несколько десятилетий спустя покупатель мог подобрать себе румяна не только по цвету, но и по цене: «высшего качества», «высокого качества», «обычные», «простые» и прочие разновидности

этого популярного средства, цена на которое колебалась от 80 ливров до 30 су за баночку⁷⁰. Подтверждение этому находим у Луи-Себастьяна Мерсье в его описании Парижа 1780-х годов: «страшные любовницы мясников, присев на каменный столбик, мажут щеки румянами кроваво-красного цвета; беспечные куртизанки в Пале-Руаяль предпочитают оттенять лицо розовым. <...> Придворные дамы, играющие по-крупному, отдают по луидору за банку, благородные дамы — по 6 франков, куртизанки — по 12, а мещанки пользуются румянами неприметно и покупают их, не торгуясь»⁷¹.

Потребление косметики достигает значительных масштабов: в 1780 году нашлась компания, заявившая о своем намерении заплатить пять миллионов за эксклюзивное право на поставку «румян высшего качества»⁷². Согласно подсчетам издания «Объявление, реклама и различные уведомления», опубликованным в 1781 году, в королевстве ежегодно покупалось два миллиона банок с румянами⁷³. Кроме того, в этом же издании предлагалось назначить выплату в бюджет («откуп») за косметику, чтобы, во-первых, обложить этот вид продукции налогом так же, как соль или табак, во-вторых, чтобы следить за безопасностью ее состава. Налог на косметику введен не был, однако рынок косметической продукции сложился окончательно: в трактатах о красоте крайне редко даются рецепты для изготовления кремов и грима в домашних условиях, зато неизменно указывается, где такие средства можно приобрести. Вместе с тем разнообразие оттенков отличает только продукцию наивысшего качества: подчеркнуть свою индивидуальность по-прежнему могут лишь избранные.

ГЛАВА 3 ТЕЛО ОКРЕПШЕЕ, ТЕЛО ЦВЕТУЩЕЕ.

Обновление практик украшения тела в XVIII веке не сводилось к росту разнообразия румян и способов их применения: хотя основное внимание в «Руководстве по туалету»¹ 1771 года уделено лицу, оригинальность этого сочинения в том, что об очищении организма здесь говорится меньше, чем о способах придания телу упругости. Тонизирующие напитки для укрепления нервов занимают главенствующее место по отношению к очищающим гуморы отварам.

Следствием апофеоза чувствительности стало повышение интереса к ее «носителям»: фибрам, волокнам, нервам, посредством которых, как полагалось, выражаются чувства. Изменились способы репрезентации тела, что повлекло за собой трансформацию всей совокупности телесных референций. Внимание к фибрам, их упругости, «тонусу»², красоте и энергичности отнимает первенство у стремления очищать гуморы. Формируются новые, «активные» способы ухода за телом: тонизирующая ходьба, ванны, лечение холодом и прочие укрепляющие процедуры, влияющие на здоровье и красоту.

УКРЕПИТЬ ФИБРЫ

Представления о фибрах формировались в наглядных образах: так, около 1740–1750-х годов Галлер, Гольбах и Дидро³ сопоставляли фибры с проводниками электричества, потоками, импульсами, форму которых принимают бесчисленные разветвленные и «неразличимые для глаза»⁴ провода-волокна; пробудился интерес к нервам, возбудимости, ощущениям. Отныне считается, что различия между организмами, в частности «между животными»⁵, закладываются на глубинном уровне, уровне фибр, как и различия в темпераментах, каковые «физиологи прежде связывали исключительно с гуморами»⁶. Кроме того, считалось, что половые различия тоже объясняются качеством фибр: «волокна, из которых состоит женское тело, нежнее, меньше, тоньше, мягче, чем у мужчин»⁷. Женщине приписывают новые слабости, на этот раз психологического свойства: нервозность и апатию⁸. Отныне прекрасный пол характеризуется не только «мягкотелостью», но «расшатанными нервами», «корчами, судорогами» и «раздражительностью»⁹ — именно этих неприятностей, вредящих красоте и здоровью, так опасалась мадам д'Эпине в 1760-е годы.

Именно в связи с повышенным вниманием к фибрам в эстетику вошел образ упругого тела, что вызвало появление соответствующих эпитетов в литературе XVIII века: описывая заглавную героиню романа «Монахиня», Дидро характеризует ее тело как «упругое, нежное и белое»¹⁰, в другом его романе, «Нескромных сокровищах», также упомянуто «упругое»¹¹ тело юной героини Мирзозы; Лакло, идеализируя первых женщин человеческого рода, описывает их «белую, упругую, динамичную плоть, закаленную в непрерывном контакте с свежим воздухом»¹². В эпоху Просвещения сформировалось убеждение в том, что «переизбыток изнеженности пагубно сказывается на здоровье и красоте»¹³.

Чрезмерная «распушенность» имеет разрушительные последствия. Ей может быть подвержена любая зона тела, даже такая миниатюрная, как упомянутая в монументальном медицинском словаре Роберта Джеймса* «тонкая кожа под глазами»¹⁴. Эстетика требует «крепких, эластичных, упругих фибр»¹⁵, считается, что «повышение эластичности фибр оживляет каждую черту и мгновенно придает чувственность облику»¹⁶. В этом упрощенном представлении о фибрах деятели эпохи Просвещения обнаруживают неисчерпаемый источник жизненной силы, исследовать которую предстоит новому обществу.

«ВАННЫ КРАСОТЫ»¹⁷

Изучение фибр и чувствительности вызывало интерес к воздействующим на них атмосферным явлениям и элементам: климату, воздуху, воде. Считается, что тело хорошеет, когда его «стимулируют»: например, холодный воздух, как представлялось, оказывает укрепляющее воздействие на фибры, в расчете на такой эффект мадам д'Эпине, по рекомендации знаменитого врача Теодора Троншена¹⁸, отправляется в горы, в Швейцарию; а свежий воздух помогает сохранить «естественную белизну лица»¹⁹, об этом пишет английский физик и эрудит Джон Арбетнот в одном из первых трактатов, посвященных «воздействию воздуха на человеческое тело». Вместе с тем выходящее далеко за пределы лица внимание к состоянию кожи свидетельствует о постепенном зарождении косметологии всего тела.

Главным помощником ухода за собой становится вода. Разумеется, в XVIII веке «вода представляла большую ценность»²⁰, доступ к ней имели лишь избранные, а остальные

* Роберт Джеймс (Robert James, 1703–1776) – английский врач, автор знаменитого «Медицинского словаря», изобретатель «жаропонижающего порошка».



Иллюстрация из «Естественной истории женщины»

мечтали о воде как о величайшем из удобств. Пьер-Жозеф Бюшо в своем сочинении «Туалет Флоры» рекомендует принимать «ванны красоты» с «люпином, огуречником и левкоем»²¹. Моро де ла Сарт в своей монументальной «Естественной истории женщины» отводит ваннам первое место среди косметических средств, ибо только они придают коже «гладкость, мягкость и белизну»²². Автор подробно описывает очищающее воздействие ванн на кожу, а также их «тонизирующий и возбуждающий» эффект²³. Моро де ла Сарт предлагает смешивать воду со «стимулирующими»²⁴ и вяжущими средствами, активизирующими жизненные силы. Примерно в то же время врач Мари де Сент-Юрсен переписывает свой

трактат о красоте, посвящая его центральную часть воздействию ледяной воды на тело; с ее помощью можно, по мнению автора, восстанавливать жизненную силу: «Фибры мгновенно подтягиваются, обретают новую энергию, уплотняются, подобно молекулам каленого железа, погруженного в холодную воду»²⁵. «Положительное воздействие воды на красоту»²⁶ Мари де Сент-Юрсен связывает именно с повышением плотности фибры, а также со стимуляцией чувствительности тела, столь важного для рассматриваемой эпохи качества: вода способствует «разрастанию нервных пучков, передающих тактильные ощущения»²⁷.

Во второй половине XVIII века научных исследований и трактатов о воде становится еще больше²⁸. В «Энциклопедии» Дидро, в статье о купании, говорится о самом разнообразном достоверном и предполагаемом воздействии водных процедур на здоровье человека: «Полезными и эффективными будут считаться такие водные процедуры, которые способствуют поддержанию или восстановлению умеренного тонуса в фибрах, их расслаблению, когда они перенапряжены, или их упругости, когда они слишком слабы»²⁹. В науке о гигиене ваннам отводится чуть ли не первостепенное значение. Однако эта практика все еще расценивается как необычная, малоизвестная: опасения вызывает сам факт соприкосновения с водной средой, кажущейся враждебной, контакт со стихией, принцип погружения, когда вода обхватывает тело со всех сторон. В гигиене подробно рассматривается вибрационное и ударное воздействие воды на тело, проводятся многочисленные эксперименты с целью изучить изменение цвета кожи и ощущений человека в зависимости от температуры или состава воды³⁰. Поиск новых ощущений вовлекает водные процедуры в мир, где — за редкими исключениями — нет ни самих ванн, ни ванных комнат: в мир, где тело моется по частям, а вода подается вручную. Принятие ванны —

процедура, приводящая в замешательство, оваянная тайнами, наделяемая идеальными свойствами.

Впрочем, отдельные случаи перехода от теории к практике все же имели место: появились предприятия, предлагавшие косметический уход за кожей при помощи водных процедур. Например, предприниматель Пуатвен в 1761 году построил на Сене купальное заведение: длинное речное судно с ванными комнатами на борту. Здесь клиентам предлагались «ванны естественной или искусственной минерализации, в зависимости от рекомендации врачей»³¹. На этом судне, имевшем, по мнению издания «Провозвестник», «ловко задуманную»³² конструкцию, насчитывалось два или три десятка комнат с медными ванными по обе стороны от центрального прохода; в этом же издании указывается «весьма скромная»³³ стоимость одной процедуры в купальне Пуатвена — три ливра (хотя поденному рабочему пришлось бы трудиться несколько дней, чтобы заработать такую сумму). В конце XVIII века в Париже на улице Сен-Лазар открываются роскошные купальни Тиволи, где посетителям предлагаются «тьнь и прохлада, бьющая ключом вода, свежий воздух, изумительные прогулки, простор и обилие помещений»³⁴. Все здесь побуждает к неспешным размышлениям об искусстве красоты и воде как «основном связующем природном элементе и первом растворителе»³⁵.

Купание, ставшее открытием в водной гигиене, широко пропагандируемое и мало практикуемое в быту, со всей очевидностью свидетельствует о произошедшем во второй половине XVIII века изменении общественного сознания. Именно тогда сформировалась маловразумительная ассоциация между гигиеной и женской красотой. Не придуманы ли купальни специально для того, чтобы закрепить за женщиной ее природные функции — производить на свет, вскармливать и взращивать потомство, — исполнением которых Просветители ограничили социальную роль женщины,

намереваясь таким образом дать прекрасному полу большую свободу? Ученые говорят здесь на языке моралистов прошлых веков: их предписания относятся к «существу столь слабому, столь беспомощному, что оно постоянно испытывает нужду в заботе и наставлениях»³⁶.

ЛЮБИТЕЛЬНИЦЫ ХОДЬБЫ И ПРОГУЛОЧНЫЕ ТРОСТИ

Если к воздействию воды и воздуха на тело в самом деле проявляется неподдельный интерес, то гимнастическим упражнениям внимание не уделяется вовсе, регулярно практикуется только один вид физической нагрузки: быстрая ходьба, сотрясающая тело и вызывающая напряжение в мышцах, променад, сочетающий в себе архаику и современность. Прежде всего походка должна быть «свободной и легкой»³⁷. Освоить такой шаг женщине мешает, как отныне считается, широкий таз, наличие которого вызывает у женщины переваливающуюся, «индюшачью»³⁸ походку. В журнале «Модный кабинет» говорится о необходимости сохранять при ходьбе «благородную и горделивую»³⁹ выправку, именно такая осанка приходит на смену неподвижным, застывшим позам, испокон веков демонстрировавшим скромность и покорность: «Ступайте уверенным шагом, не бойтесь поднять голову»⁴⁰. В этих словах подразумевается раскрепощение тела и повышение статуса женственности. В XVIII веке польза от ходьбы видится не столько в укреплении мышц, сколько в вибрациях и сотрясении тела. Движение мыслится как вибрация. Просветители уверены: ходьба улучшает внешний вид человека потому, что его организм получает встряску: «периодические колебания»⁴¹ действуют на различные части тела. Ходьба, стимулируя потоотделение и приводя в движение фибры, придает им упругость и прочность — таким было донаучное понимание воздействия физической нагрузки на организм.

К концу века сложились правила гигиенического моциона. Персонажами модных гравюр⁴² того времени

становятся женщины «на прогулке», в коротких платьях и с длинной палкой в руках, заменив собой застывшие, неподвижные женские фигуры прошлых веков. Специальное короткое платье для прогулок называлось «троншенка» (la tronchine) по имени своего создателя швейцарского врача Теодора Троншена, на прием к которому в Женеву стремились попасть все просвещенное европейское общество; прогулочные трости можно было приобрести, в частности, у мадам Ренар — ее пользовавшийся большой популярностью магазин располагался на улице Сент-Оноре, о чем сообщалось в многочисленных рекламных объявлениях издания «Объявления, реклама и различные уведомления»⁴³; сами прогулки превратились в настоящий ритуал: например, такие известные его части, как «утренний променад» и «вечерний променад», описаны в «Памятнике костюму» 1773 года⁴⁴. Задействовав конечности, любительницы ходьбы изменили традиционные положения корпуса и осанку: «Женщины наконец вспомнили, для чего предназначены их ноги»⁴⁵.

Такие скромные, если не сказать ничтожные, начинания в области физкультуры не имеют ничего общего с идеей совершенствования тела за счет развития мускулатуры, однако именно благодаря им стремление совершенствовать красоту впервые связывают с укреплением организма: расправить спину, не нарушать естественного строения тела, задействовать руки и ноги — вот к чему призывают «женщины на прогулке» со страниц модных журналов, формируя пока еще только зарождающееся, но весьма специфическое понимание физической активности.

ПОЛОЖЕНИЯ ТЕЛА И КОРРЕКЦИЯ

Лишенные ясности представления о движении, характерные для XVIII века, наглядно проявились в попытках следить за осанкой и исправлять ее. Первая книга по «Орто-

педии» появилась в 1741 году, ее автор Андри де Буарегар* описал различные телесные деформации скелета, прежде никогда не становившиеся предметом систематического изучения: «осанка в форме ложки... негнущаяся спина... сутулость... выгнутость... скрученность...»⁴⁶. При внимательном рассмотрении в теле обнаруживаются многочисленные отклонения от нормы: искривление позвоночника, плеч, ног, стопы. Более того, для исправления перечисленных недугов Андри де Буарегар предлагает использовать всевозможные корректирующие устройства и процедуры, однако идея возможной пользы гимнастических упражнений здесь не разрабатывается: крайне редко в «Ортопедии» упоминается точечная мобилизация мускулов или такие движения, которые могли бы направить локальную силу мышцы на исправление искривленного участка тела. Нельзя сказать, что Андри отрицает пользу движения вовсе. Напротив, он одним из первых указывает на то, что быть физически активным много полезней, чем носить корсет. С его точки зрения, движение раскрепощает, убирает зажимы, укрепляет фибры, делает их тверже. Движение встряхивает, собирает и подтягивает плоть. Наконец, именно движение позволяет изменить устаревшие представления об устройстве тела: «Все должно идти изнутри»⁴⁷, настаивает Андри де Буарегар. Все зависит от личной инициативы. В педагогике полюса поменялись местами в соответствии с новыми представлениями о телесной свободе: теперь человек воздействует сам на себя подобно тому, как «женщины на прогулке» из модных журналов преобразуются в движение.

Впрочем, роль движения понимается весьма поверхностно. Во второй половине XVIII века врачи неустанно

* Андри де Буарегар (Andry de Boisregard, 1658–1742) — французский врач и литератор, придумал и ввел в употребление слово «ортопедия».

твердят об одном и том же: «Известно, что главная причина телесных деформаций в немощи»⁴⁸. Исключительно редко встречаются рекомендации о пользе локального напряжения мышц: например, если одно плечо ниже другого, Андри де Буарегар предлагает поместить что-нибудь тяжелое на опущенную часть с тем, чтобы лучше ее укрепить, а если позвоночник искривлен в одну сторону, Андри рекомендует чаще наклоняться в другую.

Через несколько лет эти замечания, советы и наблюдения будут считаться авторитетными, поскольку их зафиксируют в «Энциклопедии». Однако даже по ряду энциклопедических статей о разных частях тела видно, в какой мере только зарождающаяся ортопедия отличается от практики локальных корректирующих движений. В XVIII веке нарушения осанки исправляют так, словно тело сделано из воска. «Задранные»⁴⁹ к ушам плечи ставят на место с помощью кресел с низко опущенными подлокотниками, «перекос» в плечах выравнивают переносом веса тела на противоположную ногу⁵⁰, косолапость исправляется многочасовым выдерживанием ноги в специальной «подставке»⁵¹, задающей стопе нужное направление. Конечности становятся тверже, фибры подтянутее, общая физическая активность укрепляет все тело.

КРАСОТА ПОПУЛЯЦИИ

Впервые работа над усовершенствованием анатомического строения человека оценивается в коллективных масштабах: в масштабах населения⁵². Понятие красоты впервые соотносят с группой людей, их деятельностью, нравами. Впервые выдвигается предположение о существовании взаимосвязи между телесной эстетикой, с одной стороны, и обычаями и накопленными знаниями, с другой: красоту можно взращивать и культивировать общими усилиями, или же она зачахнет без ухода.

Подтверждение тому можно найти в наблюдениях Стерна, которые он изложил в своем вымышленном в полном смысле этого слова «Путешествии», опубликованном в 1768 году. Стерновский «гость Парижа» с грустью пишет о немощных жителях французской столицы: куда ни помотри, всюду «длинные носы, гнилые зубы, перекошенные челюсти, скрюченные, рахитичные, горбатые спины»⁵³. Все здесь кажется ему уродливым, недоразвитым, захиревшим, истощенным. Стерновский путешественник наблюдает мир калек и карликов. В нем просыпается сочувствие, он решает отыскать причину, вызвавшую столь странные и отталкивающие недостатки анатомического сложения. Продолжительные наблюдения за городом приводят его к самоочевидному выводу: виной всему высокая плотность населения, недостаток воздуха, слишком узкие улицы. В таких условиях человеческий организм быстро изнашивается, ему не хватает места для развития и движения, поэтому парижские граждане «вырастают лишь в половину нормальной длины»⁵⁴ и напоминают скрюченные, намеренно сдерживаемые в росте «карликовые яблони».

Хотя это путешествие – плод фантазии, а запечатленные картины гротескны, сам эпизод наглядно иллюстрирует популярную среди литераторов и врачей в последней трети XVIII века идею: деградация человека объясняется современным образом жизни. Считается, что принятые в обществе обычаи и праздность ведут к вырождению человека как биологического вида, подобно тому, как, согласно исследованиям Бюффона⁵⁵, одомашнивание изменяет и ослабляет диких животных. Луи-Себастьян Мерсье прибавляет к этому «разрушительные последствия»⁵⁶ проституции. В естественной истории формулируются новые утверждения: «в Европе человеческий вид мельчает»⁵⁷ или «население Франции деградировало»⁵⁸. Одним словом, время повернулось вспять, развитие человека все больше отклоняется от нормы.

В «Энциклопедии», в статье «Пропорции», дано подробное описание феномена «вырождения нации»⁵⁹. Это сделано потому, что для уточнения самого понятия «биологического вида» необходимо изучить его временную перспективу, «сравнить строение тела современного человека и человека былых времен»⁶⁰, проследить за развитием физических форм. Сделанные наблюдения позволяют констатировать постепенный упадок: «Человеческое тело разрушается, чахнет, утрачивает прекрасные пропорции, данные ему природой»⁶¹. Возникает необходимость вливать в красоту новые инвестиции во имя всеобщего блага.

Картина вырождения человечества выстраивается вокруг двух требований: ответственности государства перед коллективными ресурсами, с одной стороны, и выработки системы отсчета для достоверного определения направления развития человечества, его подъемов и спадов, с другой. Возникшие после 1760 года новаторские идеи о «всеобщем»⁶² образовании и «общественной»⁶³ гигиене сформировали определенные общественные ожидания относительно государства: отныне оно должно не только являться гарантом физической безопасности граждан и предоставлять им военную защиту, но и заботиться о благосостоянии и здоровье населения. В этой связи красивые телесные пропорции осмысляются как результат коллективных инициатив: например, воспевающиеся в легендах хорошее сложение и ловкость граждан Древней Греции в конце XVIII века воспринимаются как многообещающий пример для подражания⁶⁴.

К общественным ожиданиям присовокупляются размышления о прогрессе⁶⁵, вызывающие новые опасения: что, если поступательное движение остановится и наступит разруха? Многочисленные примеры подтверждают закономерность таких опасений: в «Новой Элоизе»⁶⁶ горожане⁶⁷ выглядят слабыми по сравнению с жителями деревень, в расчетах Антуана Оже де Монтиона «аристократы» про-

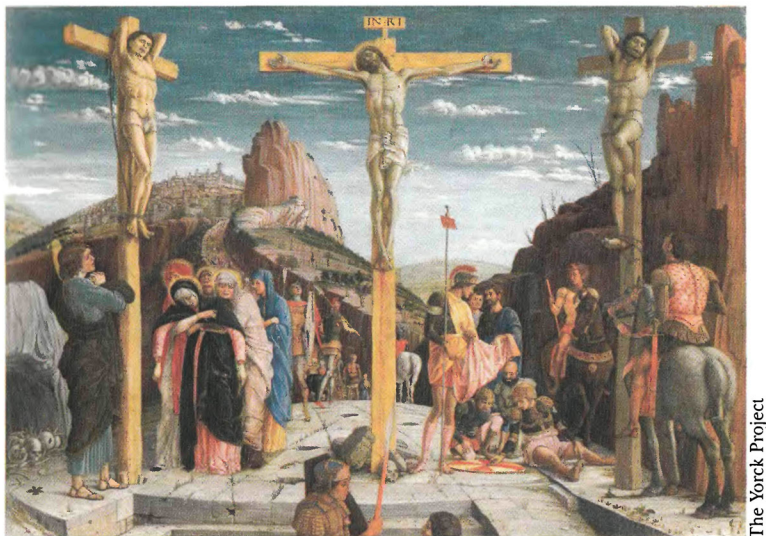
игрывают в силе «рыцарям былых времен»⁶⁸, в описаниях путешествий Бугенвиля или Кука⁶⁹ европеец в сопоставлении с таитянином выглядит немощным. Отныне красоту определяют не только географические и климатические условия, но нравы, обычаи, труд.

Тело теряет форму, если им не пользоваться, не соблюдать диету и не поддерживать его в тонусе. Здесь снова побеждает функциональный подход: только физическая активность может способствовать красоте; а всевозможные искусственные средства, которыми увлекаются в городах, лишь портят внешний облик человека. Если среди всех таитян едва отыщется «один калека»⁷⁰, то в Европе «больным и увечным» нет числа: «Как людям, держащим в руках бразды правления, удастся со спокойной совестью разгуливать по Парижу, на каждом шагу встречая карликов, горбунов, кривоногих, безногих?»⁷¹ Калеки, испокон веков считавшиеся привычными обитателями городских улиц и площадей, вдруг стали восприниматься как нечто новое и неожиданное, поскольку теперь их присутствие объясняют непозволительным попустительством государства, которое недостаточно заботится о здоровье граждан.

Впрочем, не так важно выдвижение крестьян и нецивилизованных народов в качестве нового идеала красоты в рассказах некоторых путешественников, как тот факт, что внешний вид становится показателем качества коллективного ресурса: формулируются призывы к «усовершенствованию»⁷², «обогащению»⁷³ или «сохранению биологического вида»⁷⁴. Выходящее за пределы границ типичного социального горизонта стремление бороться с «вырождением» и «упадком»⁷⁵ после 1760–1770-х годов свелось к одному требованию: «очистить от нечистот источник наших гуморов и духа»⁷⁶; противопоставить старые общественные порядки новым: изменить внешний вид людей, сделать их активнее, отказаться от устаревшего, чересчур напыщенного, косного этикета.

Задача – изменить образ жизни: заменить старую аристократическую модель поведения новой, более активной, сделать движение признаком силы и здоровья. Так идеалы предков передаются потомкам: на смену благородной осанке отцов приходит мощь и крепость сыновей. Столь глубинные трансформации не могли не изменить представление о человеческом теле, одежде, образовании: сделать внешний облик и его эстетику заботой правительства.

Итак, в конце XVIII века утверждаются следующие принципы красоты: принцип красоты индивидуальной, выражающейся в чертах и мимике лица; принцип красоты коллективной, учитывающей анатомическое строение человеческого тела. Нельзя сказать, что они никак не связаны, однако если в первом случае приоритет отдается сентиментальности и чувствам, то во втором – гигиене и здоровью.



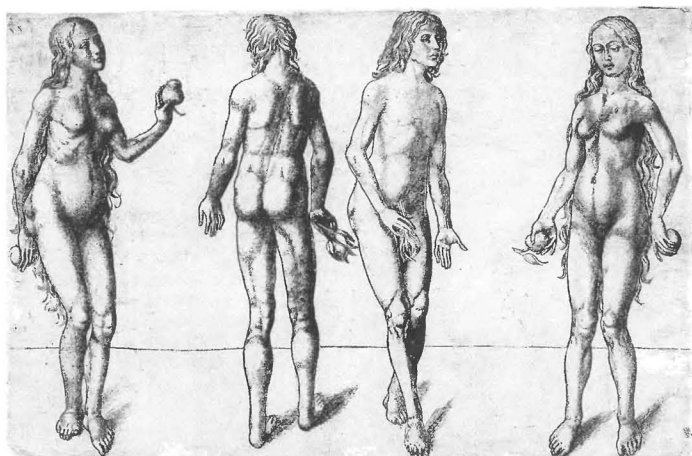
Андреа Мантенья. Распятие. Ок. 1456.
Париж, Лувр

Картина являет собой пример «изобретения тела»: оно осязаемо, реалистично, силуэты четко очерчены, мышцы выписаны.

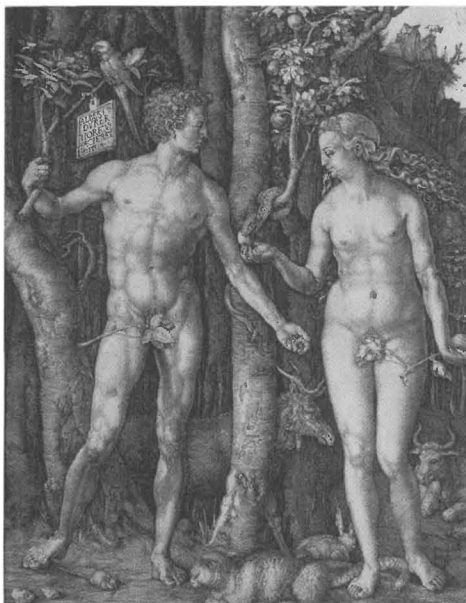


Рафаэль Санти. Портрет Джованны Арагонской. Ок. 1518.
Париж, Лувр

Красота Джованны Арагонской считалась столь совершенной, что воспевалась в целом ряде «поэтических апофеозов».



Адам и Ева. Анонимная гравюра. Конец XV в.



Альбрехт Дюрер. Адам и Ева. 1504.
Амстердам, Государственный музей

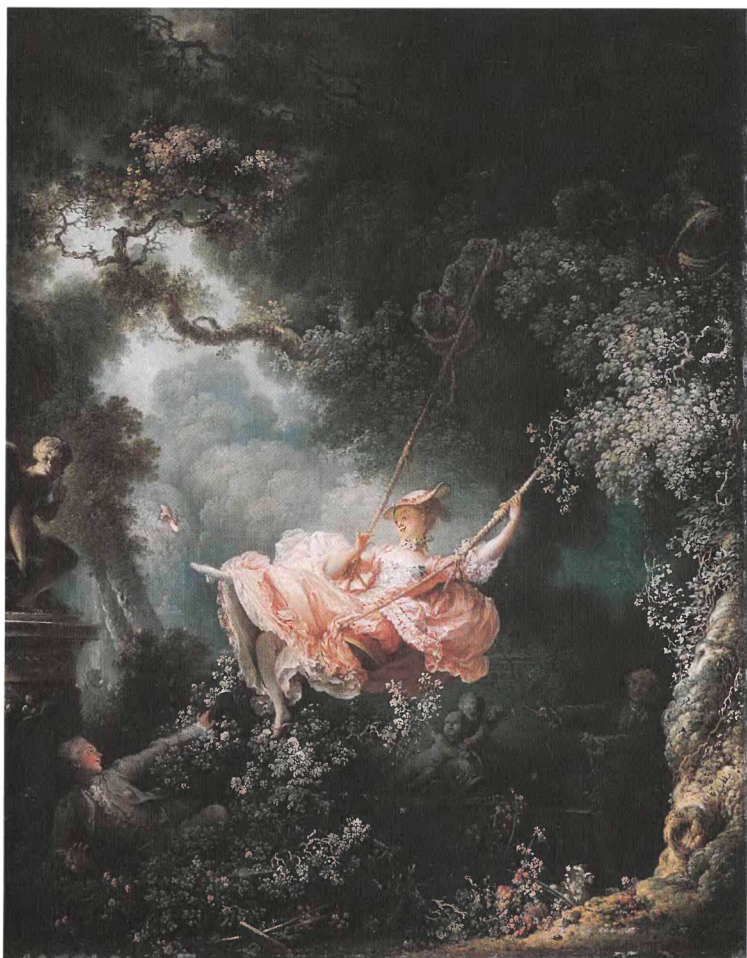
Дюрер отходит от «средневековых» канонов изображения тела. Столкнувшись с тем, что выделить универсальные телесные пропорции невозможно, он выделяет несколько типов фигур.



The Yorck Project

Рембрандт. Поясной портрет смеющейся женщины (Саския). 1633. Дрезденская галерея

Жена Рембрандта Саския – постоянная модель художника; для Рембрандта Саския олицетворяла естественную красоту. Это видно также в рембрандтовой «Флоре».



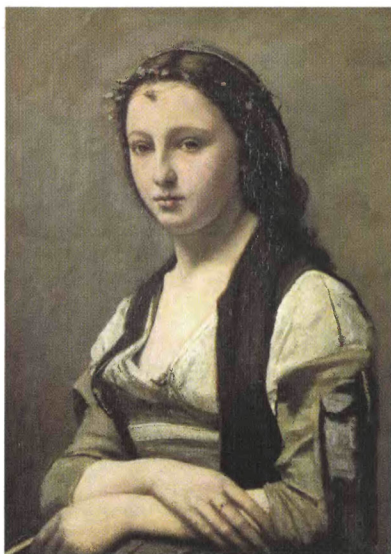
Жан-Оноре Фрагонар. Счастливые возможности качелей.
1767–1768. Лондон, собрание Уоллес

Живопись рококо выдвигает на первый план чувствительность. Излюбленным сюжетом становится «пойманное мгновение». Под развевающейся юбкой видны ноги молодой девушки — передается ощущение полета.



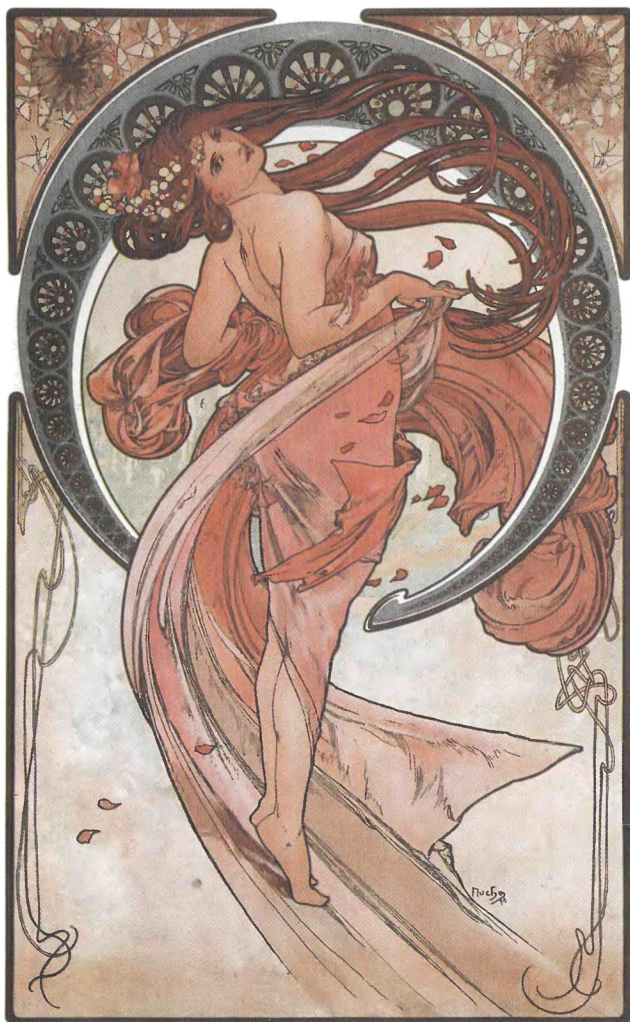
Эжен Делакруа. Алжирские женщины. 1834.
Париж, Лувр

В эпоху романтизма черты лица в живописи обретают глубину.
На картинах Эжена Делакруа женский взгляд устремлен
в сумрачную неизвестность.



Жан-Батист-Камиль Коро. Дама с жемчужиной. Конец 1860-х.
Париж, Лувр

В XIX веке в литературе и искусстве чрезвычайно возрастает
значимость внутреннего содержания красоты. Сила, идущая
изнутри, как будто пробивается наружу. Овальные формы
на картинах художников тех времен будто «испускают лучи».

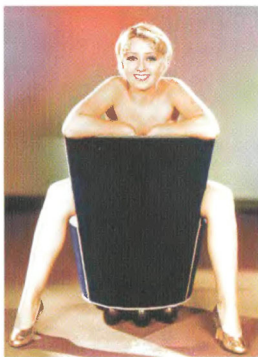


Art Renewal Center Museum

Альфонс Муха. Танец. 1898.

Частная коллекция

Волосы символизируют интимное пространство, акцент на них позволяет передавать идею чувственного влечения. На плакатах Мухи пряди волос разлетаются по всему рисунку.



©CORBIS / FotoSA



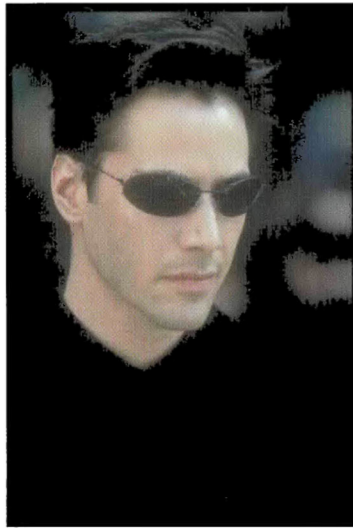
©CORBIS / FotoSA

Кинозвезды XX века изменяют представление о красоте.
Грета Гарбо в «Королеве Кристине». Джоан Блонделл.
Брижит Бардо. Джина Лоллобриджида.



©CORBIS / FotoSA

Первая и последняя (на 2012 год) победительницы конкурса
«Мисс Вселенная»: Арми Куусела (Финляндия, 1952)
и Лейла Лопес (Ангола, 2011)



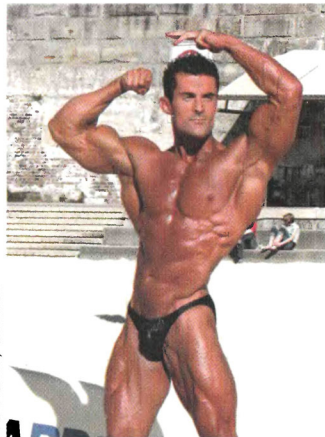
©CORBIS/FotoSA

Киану Ривз в роли Нео. «Матрица», 1999

В поп-культуре 1990-х и 2000-х мужское тело становится тоньше и мягче: плавные линии Ривза, его гладкая кожа, тонкие черты лица, танцевальный стиль борьбы мало чем отличаются от соответствующих особенностей тела и движений его партнерши Кэрри-Энн Мосс.



©CORBIS/FotoSA



Powerzone

Футболист Дэвид Бекхэм представляет новый тип мужчины-«метросексуала»: это «наполовину мачо, наполовину влюбленный в собственное отражение нарцисс»

Бодибилдинг – одна из крайностей в спектре современной телесной красоты, выражение предельного, утрированного внимания к рельефу тела

ЧАСТЬ ЧЕТВЕРТАЯ
КРАСОТА «ЖЕЛАННАЯ»
(XIX ВЕК)

В эпоху романтизма черты лица обретают глубину; глаза и бледная кожа привлекают внимание к душе, ее непостижимости. На картинах Эжена Делакруа женский взгляд устремлен в сумрачную неизвестность, на картинах Каспара Фридриха — в бесконечность¹. Важнейшая характерная особенность этой эстетики бескрайних далей — внутреннее содержание.

В представлениях о красоте XIX века в значительной мере изменяется понятие о телесных формах. Телесный «низ» постепенно обретает право на существование. Линии тела проступают под одеждой: тело словно выставляет свою нижнюю часть напоказ. В начале XX века, когда очертания тела высвободились из сковывающей движения, неудобной одежды и проявились во всей своей «простоте», телесный низ одержал окончательную победу. Тело, просматривающееся с головы до ног, выглядит удлинненным, его красота — динамичной. Силуэт распрямляется, обретает гибкость. Эти изменения свидетельствуют, в частности, о том, что женщина начинает играть более активную роль в общественном пространстве.

Проявившиеся под одеждой контуры тела заставляют признать существование плотского влечения: обнаруживается связь между роковой красотой Нана, персонажа одноименного романа Золя², и тайными, мощными страстями, которые эта красота способна пробуждать. Попытки описать красоту сталкиваются с новым препятствием — физическим влечением, его безграничной силой, непостижимостью и таинственным «магнетизмом», мощь которого не объясняется одним лишь совершенством телесных форм.

О произошедших изменениях свидетельствуют новые, оригинальные практики по совершенствованию телесной привлекательности: если раньше к искусственной красоте относились снисходительно, то теперь она получила законное право на существование и распространилась в самых

широких масштабах. Впервые возникает идея о наличии у человека права на доступ к красоте. Красота, ставшая (пока только теоретически) доступнее и получившая неограниченные возможности для искусственного совершенствования, изобретается отныне совершенно по-новому.

ГЛАВА 1 КРАСОТА В ЭПОХУ РОМАНТИЗМА.

Прежде всего в романтической эстетике происходит количественный и качественный рост критериев физического совершенства: больше внимания уделяется проявлениям внутреннего мира, его глубине; впрочем, внимание к формам и контурам тела также повышается. Представление о теле значительно обогащается, становится детализированным, пополняется новыми характеристиками и словами.

Меняются силуэты: в начале XIX века во внешности обнаруживается меньше примет аристократизма, появляются новые манеры держать себя, одежда становится практичной, непринужденной (хотя на практике она менее удобна, чем в теории).

ГЛАЗА И БЕСКОНЕЧНОСТЬ

Романтический созерцатель охотнее погружается в мир мыслей и сомнений: он изливает свою душу в поэзии, повествуя об «удивительных столкновениях с неожиданно открывшейся ему тайной жизнью»¹. Чтобы испытать сильное чувство, ему необходимо следовать за порывами души, погрузиться в эмоциональную бездну. Разочаровавшись

в реальности, которую не сумела изменить Революция, «сыновья века» скрываются от мира в собственных иллюзиях². Их пленяют лица «задумчивые», «меланхолические»³, «мечтательный взгляд», в котором отражается «весь мир»⁴. Сюда же относится ставшая более раскрепощенной улыбка: «в ней, как во взгляде, сверкает мысль»⁵.

Но выше всего в романтической эстетике ценятся глаза. Их сравнивают с бездонным омутом, в котором можно утонуть; именно глаза, именуемые теперь «окнами в бесконечность», производят сильнейшее впечатление⁶:

Ты устремила взор свой в потолок,
и своды обратились в небо⁷.

В литературе меняется описание лиц. Чрезвычайно возрастает значимость внутреннего содержания красоты. Именно отражение духовной жизни во внешнем облике многократно повышает привлекательность госпожи де Морсоф в романе Бальзака «Лилия долины» («Ее лоб, высокий и выпуклый, как у Джоконды, скрывал множество невысказанных мыслей и заглушенных чувств, похожих на поблекшие цветы, лишённые живительных соков»)⁸, а также — очарование другой бальзаковской героини, Евгении Гранде: она делалась еще прекраснее, погружаясь в «тягостные думы о любви»⁹, то же самое происходит с героиней новеллы «Покинутая женщина» госпожой де Босеан: «мысль одухотворяла»¹⁰ ее лицо. Сила, идущая изнутри, как будто пробивается наружу. Овальные формы на картинах художников тех времен будто «испускают лучи»: посмотрите на «Даму с жемчужиной» Камилля Коро¹¹, на «Девушек на берегу Сены» Курбе¹² и особенно на «Портрет мадам Кайар» Ари Шеффера, хранящийся в Малом дворце, в Париже¹³.

Со зрителем также происходят изменения: причем не столько с его чувствами, обращаясь к которым научились

уже в эпоху Просвещения¹⁴, сколько с его сознанием, которое может трансформироваться под воздействием красоты. Подобная метаморфоза происходит с Феликсом де Ванденесом, увидевшим госпожу де Морсоф: «Новая душа, душа с радужными крыльями, пробудилась во мне, разбив свою оболочку»¹⁵. Через этот опыт Феликс познает себя. Так же, как Жюльен Сорель, повстречавший госпожу де Реналь: «Ее скромная, трогательная красота и вместе с тем одухотворенная мысль, — чего не встретишь у простолюдинки, — словно пробудила в Жюльене какое-то свойство души, которого он в себе не подозревал»¹⁶. Столкновение человека с прекрасным связывается теперь не с божественным откровением, как в XVI веке, не с чувственным опытом, как в XVIII веке, но с познанием самого себя: открытием своего внутреннего мира, внезапно расширившегося под воздействием красоты¹⁷. Существовавшее ранее понятие «возвышенного» (*sublime*), обозначавшее благородную и величественную красоту, в XIX веке переосмыслиется в «психологическом ключе»: теперь с этим понятием связывают расширение внутреннего пространства, «возвышение» собственного «я» через зародившееся в глубине души чувство.

Культура XIX столетия полнее, чем когда-либо, открывает человеку самого себя, значительно приблизив уровень самопознания к современному. С этим связано возобновление практики ведения дневника, пробуждение интереса к анализу сознания, преобладание в литературе письма от первого лица¹⁸. Романтическая чувствительность, вобрав в себя столетнее созревание человеческого самопознания и опыт взаимодействия человека с обществом, исследует «внутренний мир»¹⁹ на новом уровне.

ПОХВАЛА КОСМЕТИКЕ

Задумчивый и мечтательный вид лицу можно было придать также с помощью специальных средств. К стремлению

скорректировать цвет лица, сделать его светлее в обществе начала XIX века стали относиться благосклоннее, что предоставило возможности для утверждения свободы выбора. В самом деле, не должно ли «демократизированное» общество позволить каждому распоряжаться собой свободнее, чем раньше? Подобные идеи излагались главным образом в модных журналах, число которых росло в период Реставрации и Июльской монархии²⁰. Вот что говорит об этом Дельфина де Жирарден в своих очерках, публиковавшихся в газете «Пресса» (La Presse) с 1836 по 1848 год: существует красота «невольная»²¹ и «рукотворная», то есть «сотворенная обществом»²², созданная умело и искусно. Искусственную красоту предпочитали красоте естественной, считавшейся чересчур непосредственной и произвольной: «Лицо той женщины, которая мечтает стать красавицей, куда приятнее, чем лицо той, которая красива невольно и бездумно»²³. Рассматривая женщин, прогуливающих по бульварам и заглядывающих в модные лавки Парижа времен Июльской монархии, наблюдая всевозможные модные орудия обольщения, госпожа де Жирарден вынуждена признать: «Налицо прогресс в области красоты»²⁴. Слово «кокетство», прежде имевшее сомнительную репутацию, реабилитировано. Отныне считается, что умение кокетничать усиливает женское обаяние, «придавая очарование красавицам, отличающимся самым суровым нравом»²⁵, и «тонкий аромат» туалетам. Наконец, именно кокетство избавляет от монотонности, поскольку ему под силу «разнообразить блаженство»²⁶, хотя прежде откровенное желание нравиться считалось глупостью и излишеством²⁷. В середине XIX века со страниц издания «Газета для всех» (Journal pour tous) звучит демократический призыв: работайте над собой. Отныне каждый волен менять себя по своему усмотрению: «Мы живем в свободном обществе, и это значит, что каждая женщина сама несет ответственность за свою красоту; теперь у нас нет оправдания...»²⁸

Это высказывание крайне важно, поскольку свидетельствует не только о легитимации рукотворной красоты, но также о возвращении к идее образца для подражания. Отныне идеал — не данность, но цель, которую необходимо достигнуть. Идеал можно «сотворить». Именно об этом пишет Теофиль Готье, комментируя работы Поля Гаварни: наши «фигуры поддаются изменению»²⁹. Эту же идею развивает Бодлер в сборнике статей «Эстетические достопримечательности»: красота зависит от «эпохи, моды, норм поведения, страстей»³⁰. Личная инициатива, «актуальные тенденции»³¹, условности способны изменить все. «Тонкие различия в обычаях и нравах влияют на суждения о прекрасном»³², — утверждает в «Современной энциклопедии» уже в первой трети XIX века. История «продолжает твориться»³³ и после Французской революции. Революция стала потрясением, показавшим, что связь времен может разрываться, а это, в свою очередь, облегчило отказ от эстетических установок прошлого, господствующих образцов.

Неслучайно с 1859 года Бодлер систематически использует новое слово — «макияж»³⁴, выдвигая на первый план таинственную силу косметики, связывая ее применение со спектаклем, искусством. Например, женщины на картинах Константена Гиса изображены в характерной, узнаваемой манере: с подведенными в форме арки глазами, синим оттенком на веках, яркими губами³⁵. Все эти женщины стремятся придать гармонию чертам лица, обыгрывая с помощью косметики их цвет и форму, все они выставляют напоказ искусственную красоту: «Темная рамка делает глаз более глубоким и загадочным, она превращает его в подобие окна, распахнутого в бесконечность. Румянец, играющий на скулах, подчеркивает ясность зрачков и добавляет к красоте женского лица таинственность и страстность жрицы»³⁶. Появляются новые техники подводки глаз,



Константен Гис. Без названия. Ок. 1892

иногда их форму удлиняют с помощью тонких «линий, нарисованных сурьмяной краской»³⁷. Косметических субстанций становится больше, в текстах упоминаются самые разнообразные инструменты: от «щеток для головы»³⁸ до зубных щеток. Вместе с тем изменяются форма и содержание высказываний о косметике. Считается, что макияж помогает расширить границы возможного: не только скорректировать недостатки внешности, но раскрыть, подчеркнуть и тем самым усилить природное «очарование». Такая красота, достигаемая долгими поисками, размышлениями и работой над внешностью, венчает, по мнению Бодлера,

ту «современную красоту, которая проявляется с помощью ухищрений косметики и моды»³⁹. Более того, такая красота есть главная примета современности, вынуждающей каждого «изобретать самого себя»⁴⁰.

На протяжении XIX века увеличиваются масштабы потребления косметики, что прослеживается по каталогам парфюмеров. Так, в каталоге Пьер-Гийома Диссе и Луи-Туссена Пивера в парфюмерном магазине «Королева цветов» (*La reine des fleurs*) на улице Сен-Мартен в Париже около 1830 года предлагались разнообразные виды «растительных румян в банках» по цене от 5 до 84 франков⁴¹, тогда как размер заработной платы рабочего парижанина только к середине века поднялся до 3 франков в день⁴². В вышедшей в 1851 году книге Шельшера «Особая фабрика по производству эссенций и высококачественных парфюмерных изделий» ставится противоположная задача — охватить косметической продукцией «все классы общества»⁴³: здесь печатается пространное рекламное объявление, информирующее покупателя о появлении в продаже «белой» и «розовой пудры» по цене 1 франк за упаковку или 60 сантимов за пол-упаковки. В 1856 году владельцы лавки «Парфюмерия для всей семьи» одними из первых заявили о запуске экономичной линии товаров, в недорогой упаковке, за счет чего цену на «туалетную воду, помаду, кольдкрем, миндальную мазь»⁴⁴ удалось снизить «до 50 процентов» от прежней. Наконец, в 1868 году парфюмер Эмиль Кудрэ, с 1850 года обосновавшийся на улице д'Ангьен в Париже, извещает о начале широкомасштабного промышленного производства косметической продукции на своем «Образцовом паровом заводе»⁴⁵ в Сен-Дени.

Таким образом, в середине XIX века косметика служит показателем принадлежности человека к тому или иному социальному классу. Самые бедные не пользуются ей вовсе: например, набор туалетных принадлежностей Фантины из «Отверженных» сводился к «сломанной расческе»⁴⁶, которой

она приглаживала волосы в редкие «счастливые минуты кокетства». Без макияжа обходятся также юные особы, которым в качестве «лучшего косметического средства»⁴⁷ повсеместно рекомендуется вода. Однако такие ограничения вынуждают девушек идти на крайние меры, вопреки неослабевающей критике подобного поведения: «В наше время девушки питаются предметами самыми разнообразными — грызут мел, стержни из глинистого черного сланца или едят молотый чай — в надежде приобрести более светлый оттенок кожи»⁴⁸. Впрочем, большая часть населения косметике использует: об этом свидетельствуют «умело нанесенные румяна розового оттенка»⁴⁹ на лицах дам, встреченных английской писательницей Фрэнсис Троллоп на парижских улицах в 1830–1840-х годах, а также ярко-розовые щеки девушки на иллюстрациях Берталя к бальзаковским «Мелким невгодам семейной жизни» в издании 1854 года⁵⁰. Вместе с тем раскрашенные лица по-прежнему воспринимаются неоднозначно, встречаются и критические суждения на этот счет. Епископ Амьенский, например, когда к нему в середине XIX века обратились за консультацией на предмет использования косметики, обращал внимание на то, что церковь тоже не выработала единого мнения на этот счет, и старался иронизировать: «Поскольку я недостаточно изучил вопрос, чтобы решить его окончательно, я могу позволить вам красить только одну половину лица»⁵¹. Крестьяне не принимают косметику и по-прежнему относятся с подозрением к любым проявлениям «кокетства», хотя за пределами деревни само слово уже вызывает меньше неприязни⁵². Например, «вернувшаяся из города» Сидония — героиня одного из анекдотов, печатавшихся в издании «Рабочий» (L'Ouvrier), вызывает презрение у папаша Жюля, простого хлебороба: «В своих нарядах и манерах она кокетлива сверх меры»⁵³. Так формируется предубеждение: приключения деревенских «кокеток» всегда заканчиваются плачевно. Приехавшие на свадьбу

Эммы Бовари девушки, в самом деле, не удосуживаются приглушить красноту лица, а единственным украшением им служат «жирные от розовой помады волосы»⁵⁴.

В то же время подведенные темным цветом глаза служат признаком высокого социального статуса; например, Камиль Коро на картине 1865 года «Прерванное чтение»⁵⁵ запечатлел женщину в украшениях, с гладким лицом, подведенными бровями, подкрашенными ресницами, что придает глубину глазам модели: в начале XIX века для подводки глаз еще не использовали угольно-черную краску. Наконец, дамы, находящиеся на самой верхушке социальной лестницы, искусно подправляют линию бровей, подкрашивают ресницы, удлиняют форму глаз, как на фотографии императрицы Евгении, снятой выдающимся французским фотографом Гюставом Ле Гре в 1856 году⁵⁶. В середине XIX века декоративная косметика окончательно превратилась в «макияж»: теперь с ее помощью не только корректируют цвет лица, но совершенствуют его форму и черты. Многослойный и многоуровневый макияж подобен сложной архитектуре: вначале накладывается жидкая, как молоко, основа, чтобы «подготовить холст»⁵⁷ (впоследствии ее назовут «тональной основой»), затем розовая пудра, «усиливающая или приглушающая цвет»⁵⁸, после кистью «набирают небольшое количество краски» и подчеркивают определенные линии лица, чтобы придать им более совершенный вид. Макияж нередко подвергают критике, поскольку из-за него женщины «не способны ни бледнеть, ни воодушевиться, ни краснеть»⁵⁹, однако именно макияж и способы его нанесения обозначают границы между классами общества и углубляют социальную иерархию.

«ИЗГИБ» И СЛОВА

В XIX веке появляются новые слова, детальнее описывающие формы тела и их очертания. Женский силуэт

обретает еще одну специфическую особенность — изгиб в спине: так называют «восхитительной формы»⁶⁰ дугу в пояснице. Само слово «*самбруге*» («прогиб в пояснице») было новым во французском языке, его появление свидетельствует не только о расширении словаря тела, но и об углублении анализа тех сил, за счет которых поддерживается равновесие корпуса и сохраняется осанка: женская талия вытягивается в нижней части спины, а в пояснице изгибается, подобно аркбутану, приобретая упругость и апломб. Теперь изгиб в спине подчеркивается не платьем, но самим анатомическим строением женского тела: особым устройством мускулов и суставов бедер, создающим специфические натяжения в теле. Прогиб в пояснице должен быть заметен, поскольку «чем тоньше, чем прорнее женское тело, чем яснее выражены его изгибы, тем легче нам заключить его свои в объятия»⁶¹. Вот какие характеристики внешнего облика называет Александр Дюма, описывая женщину, в которую в 1820-е годы был влюблен: «упругая грудь, крутой изгиб между поясницей и бедрами и пылающий взгляд»⁶².

Вскоре эта особенность женского тела начинает упоминаться повсеместно и перестает считаться новшеством. У Бальзака изгиб представлен метафорически: именно он придает обворожительность образу «Златоокой девушки» («У нее красиво выгнутая спина, округлая линия бедер, эта женщина похожа на легкую яхту, так и созданную для набегов»)⁶³, только благодаря ему Флорина, героиня «Дочери Евы», кажется привлекательной («Роста она была среднего, предрасположена к полноте, но хорошо сложена и гибка в пояснице»)⁶⁴. Изгиб в спине — важное достоинство вальсирующей женщины, которая кружится в танце, исполняемом в новой манере⁶⁵: партнеры крепко обнимают друг друга («Я обхватил ее за выгнутую, подвижную, упругую талию»)⁶⁶. Наконец, изгиб в спине — не что иное, как

«лицевая сторона талии»⁶⁷, пишут в одном модном журнале начала XIX века.

Итак, в начале XIX века поясничный изгиб занимает центральное место в эстетике женского тела, становится воплощением таких его характеристик, как совершенство и хрупкость: в этой изогнутой линии больше легкости, чем силы, больше красоты позы, чем непосредственности и простоты жеста. Великолепные и в то же время вычурные очертания женской поясницы, ее плавные, выгнутые линии соединяют в себе элегантность и беспомощность. Изобретенная просветителями идея половых различий, которая касалась, в частности, устройства женского таза, получает развитие: теперь строение женского тела отличается от мужского не только широкими бедрами, но и четкими очертаниями поясницы. Женскую анатомию по-прежнему рассматривают в функциональном ключе⁶⁸, указывая в качестве главной ее характеристики фертильность: «Строение мужского [таза] свидетельствует о силе, тогда как строение женского обусловлено его предназначением: вынашиванием ребенка»⁶⁹. Такой взгляд на женское тело разделяют врачи, портные и даже путешественники: британский этнолог Джеймс Причард, например, называет коренных жительниц Огненной земли некрасивыми потому, что «строение их тел не отличается от мужского»⁷⁰, а французскому палеонтологу Альсиду д'Орбиньи не нравится облик женщин индейского племени чикито из-за того, что «диаметр их тела по всей длине одинаков»⁷¹. При этом считалось, что европейские женщины своими «объемными формами»⁷² разительно отличаются как от мужчин, так и от вышеупомянутых женщин. Вскоре эти отличия стандартизируются: «Бедра у женщин значительно более объемные, округлые и широкие, чем у мужчин»⁷³. «Великолепная талия»⁷⁴ обрела новые характеристики: она должна быть узкой под ребрами, широкой в бедрах и изогнутой в пояснице.

ВНЕШНОСТЬ БУРЖУА

В телесной эстетике XIX века не только появилась новая характеристика женского силуэта — изгиб в спине и его словесные описания, но перестроился и сам силуэт: его очертания и соотношение между его частями. Это изменение сыграло важную роль: аристократическая модель внешнего облика была ниспровергнута. Прежде всего трансформируется модель облика мужчины: вместо выпирающего живота и откинутых назад плеч, свидетельствовавших о «благородном», высоком происхождении, в XIX веке подчеркивается мощный и ровный торс, а живот туго перетягивается поясом — именно такой силуэт ассоциируется с представлением о «буржуазности». Теперь подчеркивается не достоинство выгнутого дугой корпуса, но сила плотного, энергичного торса: меньше высокомерия, больше активности. На первый план выдвигается объемный верх туловища, символизирующий силу и производительность. В начале XIX века облик мужчины изменяется полностью, новый редингот, например, отличается от традиционного не только посадкой, но и преобладанием прямых вертикальных линий. Объемные лацканы редингота переносят акцент на плечи. Грудь возвышается над перетянутым животом. Пояс становится обычным предметом одежды, особенно пояс «с застежкой»⁷⁵, подчеркивающий талию и позволяющий моделировать пропорции тела, носить его рекомендуют авторы «Словаря по домоводству». Полы редингота иногда кроют раздвоенными и набивают подкладкой в форме «выпуклых полусфер»⁷⁶, придавая им объем и жесткость, при этом в талии редингот сильно сужают: так усиливается контраст между объемами частей тела. Если редингот символизирует узкую талию и широкий торс, то жилет становится «главной деталью гардероба»⁷⁷, поскольку именно он позволяет создать дополнительный акцент на выступающем из-под одежды торсе: «Покажите мне жилет

мужчины, и я скажу вам, кто он»⁷⁸. Так, на знаменитом портрете Дездебана кисти Энгра⁷⁹ приоткрытая грудь словно является источником света, распространяющегося на всю одежду, а на портрете Александра Дюма работы Девериа* за счет большого и высокого воротника плечи выглядят приподнятыми⁸⁰. Итак, мужской силуэт трансформировался, став неестественно округлым в торсе и сильно заууженным в талии⁸¹.

Изменился и женский силуэт: пояс сузился, бюст увеличился, фижмы обрели прежние внушительные размеры, а юбка — форму колокола, рукава стали пышнее, чтобы уравновесить фигуру, разбиваемую тонкой талией на две объемные части, как у осы⁸². Форма плеч подчеркивается, бедра — утопают в складках платья. Десяток силуэтов, представленных в «*Journal des jeunes personnes*» 1835 года, прекрасно иллюстрирует обновления как «летних», так и «зимних туалетов». Оборки и манишки платья скрывают очертания фигуры, едва проступившие сквозь одежду в Революцию. По мере того как восстанавливается традиционный образ жизни, в гардероб возвращается скрывающая тело одежда. Одежда доминирует над очертаниями тела, «искажая» их: ноги и бедра теряются в многочисленных подкладках, обручах и воланах, в «необъятно пышных платьях»⁸³, размеры которых «удивили»⁸⁴ даже авторов издания «Мода» (*La Mode*), в то же время директор Управления изящных искусств Шарль Блан счел, что такие платья несут в себе «эстетику»⁸⁵ величественности и благородства. Объем корпуса тоже увеличился: «плечи раздались», как у мадам де Он, упомянутой в списке «самых красивых женщин Парижа» 1839 года⁸⁶. В русле этих же тенденций оказывается

* Ахилл (Ашиль) Девериа (1800–1857) — французский живописец и рисовальщик, составил себе известность литографическими портретами знаменитостей, а также эротическими миниатюрами.

«нижнее платье из шотландского батиста»⁸⁷, представленное в «Газете для молодых» (*Journal des jeunes personnes*) в октябре 1835 года, с корсажем в форме треугольника, верхняя часть которого почти в два раза шире нижней. Бюст как бы раскрывается кверху: плечи расходятся в стороны из зауженной талии.

Следует отдельно рассмотреть, каким образом подчеркивалась грудь: если проанализировать костюм той эпохи, создается впечатление, что особенное значение придавали респираторной и мышечной системам человеческого тела, хотя модистки, воплощавшие эту идею на практике, никак ее не комментировали. В то же время медики и физиологи активно изучают эти системы, приближаясь к пониманию их назначения, чему немало способствовало сделанное в конце XVIII века открытие кислорода и его живительной силы: «Чем шире грудная клетка, тем объемнее и мощнее легкие»⁸⁸, тем больше потребляется воздуха, тем крепче, как считается, держится в человеке жизнь. Легкие считаются «двигателем», источником тепла и энергии, именно эту идею стремились продемонстрировать последователи Лавуазье: «Дыхательный аппарат обеспечивает теплом животных»⁸⁹. Объем грудной клетки стал средоточием надежд и тревог: в начале XIX века растет беспокойность чахоточной, то есть «слишком» узкой грудной клеткой, ее обладатель, как представлялось, непременно будет «задышаться или испытывать трудности при дыхании»⁹⁰. Беспокойность вызывает также старение человека. Специфическое истощение организма, происходящее с возрастом, связывают именно с выходом из строя дыхательной системы: пожилые люди прочно ассоциируются со слабостью грудной клетки, «поперечное расширение» которой у стариков считалось «стремящимся к нулю»⁹¹. Чтобы описать болезни легких, производятся новые расчеты: например, измеряется периметр грудной клетки, который, согласно первым исследованиям

Виллерме в этой области 1840 года, значительно уменьшен у работающих детей⁹². «Антропометрия» — основанная на простых приемах, которые могли бы применяться и раньше, — наконец привлекла внимание к контурам и рельефам человеческого тела.

По мере того как изучалось значение грудной клетки для организма, утверждалось мнение, что ее болезни и слабость сокращают жизнь. И наоборот: человек с развитой грудью полон жизненных сил. Поэтому стремление подчеркнуть объем верхней части тела в XIX веке имело свое объяснение, пусть и больше с медицинской точки зрения, чем с точки зрения моды. Чтобы слыть красивым, необходимо было иметь развитую грудную клетку.

Еще в начале XIX века наука и техника позволили уточнить представления об анатомическом строении человека, хотя на практике эти достижения использовались мало. Появилось новое слово «стояние» (station), под ним физиологи и врачи понимали положение тела в пространстве за счет удерживающих это положение рычагов⁹³. Этот новый термин описывает взаимодействие сил в теле человека: динамическую работу мускулов, сбалансированную систему распределения напряжений в теле (наличие подобных сил предполагали еще Просветители). Со «стоянием» связано не только убеждение, что для активного движения тела нужно эффективно задействовать его моторные функции, но и попытки ученых определить место человека среди животных: сравнить между собой виды, выделить «особенности строения каждого вида»⁹⁴, изучить, как происходило «распрявление» тела у животных. Все это открывает новые возможности перед «морфологией», ставшей «наукой об изменяющихся формах»⁹⁵. Теперь стоящего человека образно представляют как «длинный рычаг, сохраняющий равновесие за счет постоянного напряжения мышц»⁹⁶. Считается, что вертикальное положение тела обеспечивается за счет

напряжения ног, натяжения поясницы, распрямления спины, «работы мышц абдоминальных и идущих от живота к тазу»⁹⁷: эти мышцы Кювье* считал немаловажными для сохранения вертикального положения, а Ришеран** указывал на чрезмерно «выступающий живот» как на помеху «прямохождению»⁹⁸.

В начале XIX века новые трактаты по гимнастике снабжались иллюстрациями, изображающими выступающую вперед грудную клетку, ровные плечи, подтянутый живот, — демонстрируя читателям нормальную осанку корпуса⁹⁹. В физической культуре, польза которой больше не ставится под сомнение, на первый план выдвигается грамотная работа с телом: впервые отдельно описывается каждый мускул, определяются направления движений тела и то, какое воздействие эти движения оказывают на тело. Впервые разрабатываются упражнения для локальных зон, упражнения на каждую группу мышц, направленные на коррекцию положения головы, стоп, других частей тела. Иными словами, фигура в дополнение к эстетическим критериям приобретает характеристики силы и тонуса. В начале XIX века гимнастика была широко представлена на гравюрах и в трактатах о красоте, хотя в реальности практиковалась редко: лишь к 1840 году в качестве эксперимента физическая нагрузка была введена в некоторых пансионатах для девушек¹⁰⁰, для чего, в частности, Клиасом*** был разработан специальный

* Жорж Леопольд Кювье (1769–1832) — французский натуралист. Считается основателем сравнительной анатомии и палеонтологии.

** Бальтазар Ансельм Ришеран (1779–1849) — французский хирург и физиолог.

*** Фокион Хайнрих Клиас (Phokion-Heinrich Clias, 1782–1854) — преподаватель гимнастики, считается одним из основоположников спортивной педагогики в Европе. Разработанные им лечебные упражнения для девушек легли в основу современной художественной спортивной гимнастики.

комплекс упражнений под названием «каллистения»^{101. *}; это название подчеркивало эстетическую направленность занятий. Тогда же была изобретена первая гимнастика для лица: в 1840-е годы Шарлемань Дефонтенэ** разработал сложное устройство, позволяющее задействовать различные части лица при помощи липких волокон «клеякой тафты». Этот эластичный материал позволял придать плоти и мышцам лица желаемые формы. Таким образом, наряду с каллистенией стала практиковаться и «каллипластия»^{102.}

ПАРИЖАНКА, «АКТИВНАЯ» ЖЕНЩИНА

На одежду и силуэты начала XIX века еще более значительное влияние оказал тот факт, что женщина — как в теории, так и на практике — стала свободнее. Наглядным примером тому служит образ парижанки, ставший объектом бесчисленных дискуссий и размышлений. Этот новый персонаж был принят за образец и воспринимался как «носитель цивилизации»^{103.} Парижанка умеет быть легкой, уверенной в себе, притягивать завистливые взгляды провинциалок, превращая город в ослепительную мечту. В образе парижанки символически выразилось изменение статуса столицы: превосходство столицы над провинцией больше не связывают с приближенностью к королю, престольный город не воспринимается как государево око или место скопления аристократов, теперь превосходство столицы связывают с политической инициативой и тем бурлением жизни, которое создается за счет непосредственной близости к власти^{104.} Как следствие, изменяются людские чаяния. Жюльен

* Каллистения (от *греч.* kalliste — прекраснейший, sthenos — сила) — физические упражнения, направленные на развитие силы и красоты тела.

** Шарлемань Ишир Дефонтенэ (1814?–1856) — французский хирург и автор научно-фантастической прозы. Считается основоположником эстетической хирургии.

Сорель, например, убежден, что самые красивые женщины находятся в Париже, и мечтает «о том, как его будут представлять парижским красавицам, как он сумеет привлечь их внимание каким-нибудь необычайным поступком»¹⁰⁵. По мнению Бальзака, столица порождает создания избретательные и привлекательные, тогда как в провинции женщина «от скуки теряет красоту»¹⁰⁶. Культурный горизонт сместился. Париж начала XIX века, с его растущим в геометрической прогрессии населением, одержавший победу над контрреволюционной провинцией и создавший условия для формирования самых разнообразных групп, становится центром, где принимаются важнейшие экономические и социальные решения, средоточием красоты и интеллекта: «город — свет»¹⁰⁷, город — идеал, город — красавец¹⁰⁸.

Все эти изменения проявляются во внешнем облике жителей столицы и провинции: с одной стороны, легкость и активность, с другой — тяжеловесность и апатичность. Парижанка привлекает внимание своей подвижностью и раскованностью, своей непохожестью на вялых провинциалок: «Ловкость и гибкость — вот первые два ее преимущества»¹⁰⁹. Главной приметой ее образа¹¹⁰ становится походка, будоражащая воображение и позволяющая угадать изгибы фигуры, покачивающая кружево, вызывающая «заманчивые колыхания под длинными шелковыми одеждами»¹¹¹. «Гений походки»¹¹² — уникальная¹¹³ и в высшей степени парижская характеристика. Парижанка заявляет о себе тем, как она ставит ногу при ходьбе. Она «гордится своими ногами, как солдат шпагой»¹¹⁴. К оживленному ритму города парижанки приспособились, повысив свою мобильность. Они добились превосходства, выработав особую манеру ходить, сделав походку летящей: она стала способом активной демонстрации телесной красоты.

Однако походкой дело не ограничивается. В основу красоты активной, подвижной, жаждущей физических

упражнений и деятельности истинная парижанка – парижанка 1830 года, «светская львица» – намерена заложить идею равенства полов. Например, мадам Дюренель, светская львица, фигурирующая в одном из очерков альманаха «Французы, нарисованные ими самими», вовсе не требует «всех прав и привилегий, которыми законы и обычаи наделили мужчину»¹¹⁵, она требует равенства в том, что традиционно считалось непозволительным для представительниц ее пола: ей необходима непринужденность в поведении и свобода самовыражения, чтобы разделить с «элегантным мужчиной его удовольствия, привычки, манеры, заботы, причуды, нелепости и красоту»¹¹⁶. Она с энтузиазмом берется за новые занятия: стрельбу, фехтование, скачки в лесу, уроки в школе плавания, регулярное чтение газет. Она намерена расширить ограниченный круг женской деятельности, будучи уверена, что новые упражнения позволяет ей «и приятно провести время, и развить изящество движений и телесную красоту»¹¹⁷. При этом на данном этапе поведение и одежда женщин остаются прежними.

Разумеется, деятельность эта носила преимущественно условный характер. О перечисленных занятиях больше рассуждают и мечтают, чем практикуют их. Они не нарушают образа декоративной, «непродуктивной» женственности, а лишь подтверждают, что ожидание культурных сдвигов, которые позволили бы изменить статус женщины, соседствуют с фактическим отсутствием у женщины каких-либо прав «в связи с половой принадлежностью»: женщина выдается в полное «распоряжение мужа» и признается «неспособной выполнять различного рода обязательства и функции»¹¹⁸. Виктор Амаб, которого в романе Фредерика Сулье вызывает на дуэль одна из таких «львиц», подбирает точную формулировку, отражающую специфику новых веяний. Виктор пленен «смелостью» своего «противника», ее желанием быть равной ему, ее дерзостью. Ему кажется,

что эти качества усиливают физическую привлекательность женщины, придают ее облику спокойствие и уверенность. В то же время он видит, что демонстрируемая во всех этих жестах сила сломлена и ослаблена изначально, и признается, что «испытывает некоторую жалость к этому слабому созданию, в котором храбрости больше, чем силы»¹¹⁹. Одним словом, все эти занятия безусловно являются новшеством, но с ограниченными возможностями.

Впрочем, отдельные львицы вызывали куда больше беспокойств: их записывали в нарушительницы, обвиняли в «пренебрежении женственностью», в том, что они «вместо того чтобы, используя красоту и ум, нравиться и прельщать, беспрестанно поражают и удивляют окружающих своей дерзостью»¹²⁰. Их ругают за слишком откровенное предпочтение мужских ценностей, за то, что они рядятся в мужской костюм, отказываются быть похожими на женщин, забывают о стыде и скромности. Жорж Санд, которую писатель и публицист Барбе д'Оревилю считал «отвратительной и высокопарной»¹²¹ особой, некоторое время была предметом всеобщих насмешек, символом набирающего силу стремления к равенству, каковое в традиционном обществе по-прежнему считалось порочным¹²².

Существовали также и иные интересы: желание принадлежать к определенному классу и обладать определенным социальным статусом вылилось в попытку преодолеть «размывание границ между чинами»¹²³ и «сглаживание различий»¹²⁴, то есть всего того беспорядка, который принесла с собой уравнивающая Революция. Эти опасения можно было бы назвать ничтожными, если бы они не обнаруживали усилий, направленных на укрепление социальных границ и восстановление классовых различий. Появляется новый способ смотреть на человека — пытаться разглядеть то, что спрятано от глаз, в надежде уловить признаки социальных отличий, которые — несмотря

на «агонию высшего общества»¹²⁵ — запечатлены в облике и встроены в тело.

Как следствие, начиная с 1830-х годов возникает «до-социологическая» литература, в которой воплощается мечта о создании целостной картины всего общества, реализуется стремление упорядочить эстетику и социальные условности. В частности, многочисленные женские персонажи были собраны под обложкой таких альманахов, как «Париж, или Книга ста и одного автора», запечатлевший французскую столицу 1830-х годов, «Французы, нарисованные ими самими», вышедший в 1840 году, и «Большой город: Новые картины Парижа» 1842 года¹²⁶. Растет количество изображенных человеческих типов, которые писатели выявляют в своих очерках по тому же принципу, как натуралисты в своих исследованиях описывают новые виды животных или путешественники в своих рассказах — туземные племена. Наблюдатель превращается в исследователя, писатель — в классификатора, подражая первооткрывателям даже на языковом уровне: «Этот прекрасный вид женщины [«идеальная женщина»] предпочитает самые теплые широты и самые чистые долготы Парижа. Вы встретите ее между 10-й и 110-й аркадами улицы Риволи; на Бульварах между знойным экватором — пассажем Панорам... и мысом Мадлен»¹²⁷. «Гризетка»¹²⁸, к примеру, считается натурой более «заурядной», несмотря на то что своим «непринужденным видом» напоминает «местный цветок, произрастающий только в Париже»¹²⁹. Разумеется, эта перепись, которую можно было бы продолжать бесконечно, создается не по какому-то общему основополагающему принципу, разве что по принципу различения бедных и богатых в духе Жюль Жанена, считавшего, что такие достоинства покупающих молоко на парижских улицах служанок, как цвет лица, «аккуратная ножка» и «свежий вид»¹³⁰, напрямую зависят от социального статуса их хозяек. Наряду с неослабевающим

желанием создавать словесные портреты общественных типов растет и количество гравюр, изображающих «мещанок», «хозяек», «лореток», «актрис», «сильфид», «девиц», «богему», «нищих», «рыночных торговцев»¹³¹. Типизируется и образ селянки, эстетические критерии внешности которой путешественники оценить не в силах. Так, например, описываются жительницы Нижней Бретани: «Красивым в этих местах считается лицо красное и оживленное. Ценится блестящий лоб, поэтому в некоторых селениях кокетки натирают его жиром»¹³². Однако мнения самих деревенских жителей, которые могли бы объяснить, с чем связаны подобные предпочтения, фиксируются крайне редко.

Текст все чаще сопровождается иллюстрациями, из этого сочетания складывается новый литературный жанр, лучшим образцом которого является «Museum parisien» Юара*, вышедший в 1841 году¹³³: словесные портреты «львиц», «тигриц» и «пантер» дополняются карикатурным их изображением, выполненным искусным гравером. Успех у читателя способствовал утверждению таких графических способов подачи предмета, как аккумуляция типажей, картина и панорама¹³⁴. Создались благоприятные условия для выработки обновления технических приемов в гравюре по дереву: новаторами в этой области были, среди прочих, Жан Жину и Тони Жоанно**,¹³⁵, а также Гаварни, Домье, которым удалось смягчить линии рисунка, придать естественности позам и жестам, то есть придать «романтическому жанру»

* Юар Луи (Huart Louis, 1813–1865) — французский журналист и писатель. Был главным редактором и издателем сатирической газеты «Шаривари» (Charivari), один из основоположников жанра физиологического очерка во французской литературе.

** Жоанно Антуан (Тони) (Johannot Antoine, 1803–1852) — французский живописец, иллюстратор, гравер. Прославился своими литературными иллюстрациями. Теофиль Готье называл Жоанно королем иллюстрации.

такие характерные его черты, как мягкость и избыточность. «Механизация» процесса печатания книг и прессы сделала этот жанр еще более популярным¹³⁶. Гаварни в своих рисунках запечатлел множество социальных моделей, возведенных в эстетические образцы, тогда как работы Домье отмечены иронией и язвительностью: порой он доходит до женоненавистничества в отношении «социалисток», «разведенных» и «синих чулок»¹³⁷.

В демократическом обществе сложилось более четкое представление о различных социальных типах, специфике их географического ареала, принадлежности к той или иной социальной группе, манере одеваться; иными словами — способность к расподоблению. Выработался новый способ описания внешности и красоты. Однако Парижанка, вопреки всему, «принадлежала сразу ко всем общественным классам»¹³⁸. Ее образ пронизан стремлением к свободе (разумеется, больше в идейном плане, чем в практическом), и это небывалое стремление оказывается способным влиять на эстетику и представления о телесной привлекательности.

ДЕНДИ И ЖЕНСТВЕННОСТЬ

Образ «активной» женской красоты начала XIX века повлек за собой трансформацию мужского образа: в облике мужчины проявилась традиционно осуждавшаяся слабость. Грубость мужчины уменьшилась ровно настолько, насколько повысилась уверенность в себе женщины: он обнаруживает мягкость там, где она демонстрирует силу, проявляет нежность там, где она выказывает твердость. Что это: отказ от доминирования или смещение в сторону менее жестких моделей? Возникновение таких «размякших» форм «маскулинности»¹³⁹ обусловлено отчасти и тем и другим.

Романтическая модель мужской внешности приобретает утонченность. Облик Рудольфа из романа Эжена Сю

«Парижские тайны» (1845) свидетельствует о произошедших изменениях: «Правильные черты его лица казались слишком красивыми для мужчины, у него были большие бархатистые глаза темного цвета и орлиный нос...»¹⁴⁰ Главные мужские персонажи «Человеческой комедии» наделены мягкими чертами: Марсе — «девичьей кожей, скромным видом и приятной наружностью»¹⁴¹; Саварус — «белыми и округлыми плечами, как у женщины»¹⁴²; Максим носит «элегантный» редингот, зауженный в талии, как у «хорошенькой женщины»¹⁴³; у Рафаэля «красивое печальное лицо»¹⁴⁴. В начале XIX века мужская красота впервые перенимает некоторые характеристики, традиционно связывавшиеся с женственным обликом. Нравы смягчаются, в особенности в отношении распределения прав. Социальное превосходство мужчины XIX века, века «равенства», больше не может выражаться в деспотичности и грубости.

Впрочем, сила по-прежнему в цене. Например, Марсе, «самый хорошенький юноша Парижа», герой бальзаковского романа «Златоокая девушка», наделен в равной степени «ловкостью обезьяны и бесстрашием льва»¹⁴⁵; несмотря на «нежный и скромный» вид, он способен «устрашающе размахивать ногами или палкой»¹⁴⁶; а Рудольф, «каратель» из «Парижских тайн», будучи «невысоким» человеком с изящными чертами лица, обнаруживает «невероятную силу» и обладает «стальными нервами»¹⁴⁷. В облике Байрона сочетание красоты и силы принимает крайние формы: стремление к изяществу в одежде и манерах он сочетает с постоянными занятиями по укреплению тела. Поэт занимается боксом и плаванием — все это необходимо для того, чтобы придать наружности некоторую «грубость и свирепость зверя»¹⁴⁸. Он стремится обрести элегантную стройность, утонченность², путешествуя с этой целью по Италии в сопровождении врача, который назначает ему специальное питание и разрабатывает для него комплекс

упражнений. Байрон превращает диету в деятельность эстетическую, работу над собственной внешностью, об этом он пишет в письмах, свидетельствующих о его усердии и постепенном продвижении к намеченной цели: «Вы справлялись о моем здоровье. Так вот: упражнениями и умеренностью в еде я достиг удовлетворительной худобы»¹⁴⁹. Эти примеры показывают, что в первой половине XIX века главными характеристиками внешнего облика оказываются сила и стройность.

Появляется особый тип мужской красоты, соединяющий в себе все перечисленные особенности, — красота денди. Этот новый персонаж родился в Англии конца XVIII века, где Байрон и Браммел намеревались выразить во внешнем «облике» самую суть своей личности. Денди посвящает свою жизнь эlegantности. Единственное его назначение — «культивировать в самом себе утонченность»¹⁵⁰. Способы демонстрировать себя он превращает в подлинное искусство: на Браммела работали два перчаточника (причем каждому из них английский щеголь давал особое задание), три парикмахера и несколько узко специализированных портных... «Форма», но форма во «всех ее состояниях» и «проявлениях»¹⁵¹, становится самоцелью денди.

Образ денди — это иллюстрация определенного времени и контекста. Фигура денди появилась не только вследствие пересмотра отношения к грубости. Предпочтение «формы» и превращение ее в смысл жизни связано с разочарованием¹⁵². Причина этого разочарования в том, что обетованное равенство, надежду на которое дали обществу буржуазная английская и Великая французская революции, оказалось перспективой весьма отдаленной, а открытие доступа на «карьерную лестницу»¹⁵³ для всех и каждого — не более чем теоретической выкладкой. Отсюда это ощущение «необъяснимой тревоги»¹⁵⁴, тоски тем более невыносимой, чем сильнее была вера в перечисленные обещания. Для денди

одежда стала той «единственной областью, где только он мог решать, кем ему быть»¹⁵⁵.

Образ денди, несмотря на его гиперболизацию, становится эмблемой универсума начала XIX века: моделью мужской красоты, в которой сочетаются сила и деликатность, крепость и хрупкость. Яркий тому пример — знаменитый денди лорд Сеймур: выбирая одежду, он присматривался ко всему «узкому, изящному и туго затянутому»¹⁵⁶, что нисколько не мешало ему хвалиться «самыми красивыми бицепсами в Париже»¹⁵⁷. Как бы то ни было, «прекрасным полом» по-прежнему остаются женщины.

ГЛАВА 2 ПОКОРЕНИЕ АНАТОМИИ

В XIX веке в телесной эстетике произошли и более заметные изменения. Они затронули сам символ красоты и были связаны с постепенным обнаружением истинных контуров женского тела: на протяжении века естественные линии тела одерживали победу за победой. Отныне они придают форму одежде, а не наоборот. Тело становится подвижнее, его формы проступают под одеждой, навязывая, пусть и с опозданием, ткани свой абрис. Шаг за шагом естественность того, что скрыто под одеждой, берет верх над искусственностью самой одежды. В результате в конце XIX века модифицируются критерии красоты: акцент перемещается на бедра, подчеркивается мобильность тела. Важно отметить, что преобразования затрагивают не только и не столько одежду и моду, сколько телесную эстетику: силуэт становится тоньше, линии одежды приближаются к анатомическим, в жестикуляции появляется спонтанность.

КОЛЫХАНИЕ ЮБОК

В выборе материи, выгодно подчеркивающей телесные достоинства, парижанке 1840-х годов не было равных: «Мы

восхищаемся ее шелками так же, как ее кожей, кружевами не меньше, чем волосами... Кружево выглядит на ее плечах столь же естественно, как перья на колибри»¹. Считалось, что парижанка лучше других умеет придать нужный объем тканям, вдохнуть жизнь в муслин и шифон, подчеркнуть фигуру с помощью одежды. Однако красивые очертания тела не сразу отчетливо обрисовались под платьем, вначале они лишь угадывались, постепенно, поэтапно подступая к границам одежды.

Зеркала, украшавшие преимущественно дома аристократов, в особенности большое и подвижное псише, типичный предмет роскошного интерьера будуаров, изменили самовосприятие людей: во-первых, сформировалось достаточно ясное представление о силуэте и движениях тела, во-вторых, выработалась новая манера разглядывать себя в зеркале. Многократно повторяющийся сюжет гравюр 1840-х годов, печатавшихся в журналах «Парижские моды» (*Modes parisiennes*) и «Последние новинки» (*Hautes nouveautés*)², — женщина, которая разглядывает в зеркале драпировку платья или прохаживается перед большим зеркалом, чтобы оценить свою походку. Именно об этом предмете интерьера — зеркалах в изящных оправках, которые стараниями фабрики «Сен-Гобен» постепенно проникают и в буржуазные дома, — мечтает Октав де Маливер, герой стэндалевского романа «Арманс»: «В этой гостиной я хотел бы видеть три зеркала в семь футов высотой [2,30 м]. Мне всегда нравился их печально-торжественный вид»³.

В 1840-х годах важнейшими характеристиками одежды становятся «колыхание» и «волнение»⁴, при этом сама форма одежды не претерпевает существенных изменений: платье должно раскачиваться «справа налево и приподниматься от ветра»⁵; а «прохожей» следует уметь, как это сформулировал Бодлер в одноименном стихотворении, «качать рукою пышную край платья и фестон»⁶. «Извивающаяся волна»⁷ парижских платьев, подчеркивающая телесные формы,

противопоставляется «обрюзгшей»⁸ инертности платьев провинциальных. В телесной эстетике предпочтение отдается свободе движений и ловкости жеста, несмотря на то что под платьями продолжают носить фижмы, одежда сохраняет объемность, форма юбки напоминает «колокольчик», то есть воспроизводится традиционная модель: статический бюст на овальной подставке — низе. В таком костюме очарование создается только за счет движения материи, скрывающей и в то же время позволяющей угадать под собой «опасно соблазнительные формы»⁹ тела.

Неслучайно пышные платья подвергаются критике, в том числе со стороны женщин: «За уменьшение объема юбки ратуют только женщины с очень хорошей фигурой, но не обладающее таковой большинство одержало победу»¹⁰. На карикатурах Шама, Берталя, Домье чересчур объемная одежда представлена в виде обременяющей ноши: платья, задевающие прохожих, вспыхивающие от соприкосновения с каминном¹¹, попадающие под колеса повозок¹². Принужденная искусственность подобных платьев, просуществовавших вплоть до 1860-х годов, сохраняет и поддерживает обездвиженный, декоративный образ женщины, хотя стремление к освобождению естественных телесных форм уже проявилось.

Кроме того, в эти годы неотъемлемым атрибутом костюма остается корсет, ношение которого ограничивает подвижность тела. Многочисленные факты подтверждают, что корсет носили представители самых различных социальных групп: в середине века во Франции 8000 рабочих выручали 12 миллионов франков в год на продаже этого предмета туалета, причем цена изделия варьировалась от 400 франков до 1 франка за штуку¹³. Об этом же свидетельствуют гравюры Готфрида Энгельмана*, изображающие оби-

* Готфрид (или Годфруа) Энгельман (Godefroy Engelmann, 1788–1839) — литограф, изобрел хромолитографию (в 1837 году).

тателей самых скромных парижских мансард за «расшнуровкой» корсета¹⁴. Гравюры Домье демонстрируют корсет на витринах самых небогатых парижских магазинов¹⁵. Корсет предназначался главным образом для взрослых женщин, а детям по-прежнему был категорически противопоказан¹⁶. Корсет выступал гарантом «эстетичности» внешнего вида, как это показано на гравюре Девериа, где женщина, стоя перед зеркалом, сравнивает изгибы очертаний античной статуи с собственной затянутой в корсет фигурой¹⁷.

В то же время ношение корсета подвергается осуждению, особенно со стороны врачей¹⁸, суть этой критики кратко сформулировал Дебэ в своей книге «Гигиена брака», многократно переиздававшейся после 1848 года: «Корсет — это оскорбление природы»¹⁹. Однако ношение корсета не вышло из обихода, что свидетельствует о том, в какой степени эстетика женщины бездвигательной, женщины-декорации, женщины, чье тело нуждается в дополнительной поддержке, приемлема в обществе середины XIX века: «Пышность, тяжеловесность и мышечная дряблость женских форм требуют ношения корсета, чтобы обеспечить им необходимую поддержку»²⁰.

Изменились только очертания этого предмета одежды: по сравнению с корсетом конца XVIII века корсет XIX века становится компактнее и перемещается на талию и бедра; если в 1828 году было запатентовано всего два изобретения, повышающих комфортность ношения корсета, то к 1848 году насчитывалось уже 64 патента²¹. Комфортность ношения повышали главным образом за счет увеличения мягкости корсета, в рекламных объявлениях модных журналов приводились многочисленные примеры самых разнообразных новинок, позволяющих достигнуть этой цели: облегченные модели корсетов «без жестких вставок»²² или «без швов»²³, без «дырочек»²⁴ для продевания шнура, корсеты «пошлунные», концы шнура в котором «сшивались»²⁵, а также

приспособление «для ленивых»²⁶, с помощью которого «дама могла самостоятельно и в считанные секунды»²⁷ зашнуровать и расшнуровать корсет. В реальности, разумеется, все было прозаичнее: корсет традиционной формы стал короче, а материал, из которого он шьется, — жестче за счет поперечного, более плотного плетения нити.

Главным образом корсеты различались между собой качеством исполнения: считалось, что сшить корсет «правильной формы» могла только «хорошая мастерица». Так, Пьеретту, героиню бальзаковских «Сцен провинциальной жизни», доверили «лучшей мастерице»²⁸ города Провена; в одном из номеров издания «Хороший тон» (*Bon Ton*) за 1837 год автор-составитель требовал от корсетниц знания «гигиены, механики и даже геометрии»²⁹. Результат такой работы — «извивающая линия» корсета — вызывал восхищение и поэтизировался: например, затянутый в корсет стан бальзаковской героини Модесты Миньон «можно было сравнить с молодым тополем, гнущимся на ветру»³⁰.

ПРОСТУПИВШИЕ ОЧЕРТАНИЯ БЕДЕР

В середине 1870-х годов формы тела обтягиваются тканью еще плотнее: появляются «плотно облегающие»³¹ фигуру платья, платья-футляры — узкое прямое платье «фуру»³², под которым отчетливо видны бедра. По выражению Малларме, писавшего в часы досуга еще и о моде, одежда «постепенно избавляется» от всего лишнего. Изменения коснулись аксессуаров, деформирующих естественные линии тела: «турнюры и буфы выходят из моды»³³, теперь приспособления, которые традиционно использовались для придания пышности платьям, называют «строительными лесами» и «предметами, внушающими ужас», а в некоторых дневниках ассоциируют с «инквизицией»³⁴.

В свидетельствах современников находится подтверждение тому, что эстетические полюса поменялись места-

ми. Так, молодой провинциал Эдгар, герой вышедшей в 1876 году книги, автором и иллюстратором которой был Берталь, сопровождает тетушку в походах по парижским магазинам и замечает, что, как только родственница надела новое платье, его чувства к ней оживились: «Я только что сделал открытие: у меня очаровательная красавица тетка. Подумать только — за двадцать лет, что мы знакомы, я об этом даже не догадывался»³⁵. Стефан Малларме называет мадам Ратацци, встретившуюся ему в Булонском лесу в один из дней 1874 года, «чудным видением», красота этой «истинной парижанки» в ее «облегающем платье со шлейфом» представилась поэту «поэтическим образом — явственным и в то же время неуловимым»³⁶.

Очертания «низа» проступают поэтапно. Вначале очертания бедер видны только спереди, сзади же они по-прежнему скрыты под многочисленными, приподнимающими их накладками. Например, Нана, героиня одноименного романа Эмиля Золя, предстала на скачках в Булонском лесу, где разыгрывался Большой приз города Парижа, в таком туалете: «голубой шелковый лиф и тюник, плотно облежавший фигуру, поднимались сзади за счет специальных объемных вставок, смело обрисовывая бедра спереди, вопреки моде того времени, когда носили очень пышные юбки»³⁷. Эти же изменения фиксируются в «Малом модном вестнике» (*Petit Messager des modes*), здесь представлены новые фасоны одежды, фигурировавшие в повседневном пространстве 1880 года: спереди силуэт платья становился все более и более прямым, а сзади все сильнее обозначался поясничным «прогиб», подчеркивавшийся «турнюр»³⁸. В результате изгибы тела становятся различимы под одеждой, а в представления о красоте интегрируются очертания передней поверхности бедер и таза.

И только во вторую очередь, в конце XIX века, исчезают накладки, приподнимающие платье сзади. Первым

примером новой моды является «променадный»³⁹ туалет, описание которого приведено в «Малом модном вестнике», он в самом деле со всех сторон «облегает» фигуру. В одежде впервые появляется «простота»⁴⁰. Платье свободно ниспадает или шьется «с прямой юбкой»⁴¹, как об этом пишут в издании «Каприз» (Le Caprice). Стройность силуэта подчеркивается «струящимися тканями»⁴², под «запахивающимся пальто» или «приталенным жакетом»⁴³ носят узкие туники, что доставляет удовольствие «стройным дамам» и доводит до «отчаяния всех остальных»⁴⁴.

Стоит подчеркнуть, в какой степени представления об изгибах фигуры и стройности конца XIX века не соответствуют сегодняшним. Входившие в моду «узкие» платья и округлая линия бедер требовали обязательного ношения корсета. При этом форма корсета меняется, корсет спускается ниже на открывшиеся взгляду бедра, чтобы скорректировать их объем: «В наше время отвечающим требованиям моды считается только плотно подогнанное по фигуре платье, одним словом, облегающее. Добиться же этого можно за счет туго утянутого и низко сидящего на бедрах корсета»⁴⁵. Лучше просматривающиеся под одеждой контуры тела требуют коррекции и подтяжки, упругость женскому телу по-прежнему придают с помощью специальных фиксирующих предметов одежды. Так появились корсеты с удлиненными боковыми частями, ставшие распространенными начиная с 1890-х годов: «Корсет должен быть удлиненным, охватывать тело со всех сторон, а упругие вставки необходимо опустить ниже, на бедра»⁴⁶. Считалось, например, что «великолепие форм» мадам Гранжан, сопрано Парижской оперы, объясняется исключительно тем, что «таковыми их сделал» корсет от мадам Легрен, ее портнихи⁴⁷; и напротив: жалобы на неказистость форм и линий тела, которые в 1905 году высказала одна женщина в письме в издание «Модный вестник» (Messenger des modes), объясняются тем, что «у нее неудачный корсет»⁴⁸.

Этим же объясняется возникшая вокруг корсета активность. Продолжает расти количество патентов на этот предмет туалета: в начале XX века регистрируется от трех до пяти патентов в месяц⁴⁹. Вместе с тем корсетов с каждым годом производится все больше: если в 1870 году было продано 1 500 000 корсетов, то в 1900 году их число достигло 6 000 000⁵⁰. Воспроизводятся старые и появляются новые названия корсетов, указывающие либо на производственную марку, либо на характеристики изделия: например, корсеты «Сирена» были представлены двумя моделями, «Стрекоза» и «Скульптура», ношение которых гарантировало купившей, что ее «фигура будет соответствовать последней моде»⁵¹, корсеты «Персефона» «великолепно уменьшают объем бедер»⁵², а корсеты «Сонакор» отличаются «гигиеничностью»⁵³. Роль корсета оставалась традиционной – во-первых, подчеркнуть пояси́чный изгиб, что особенно важно, поскольку турнюр для этих целей больше не использовался; во-вторых, заузить бедра, ставшие заметными под одеждой. Иными словами, корсет должен был придать необходимый вид оказавшимся доступными для обозрения анатомическим контурам.

В результате именно это утягивающее приспособление закладывает определенное представление о женском теле, яркой приметой которого становится сильный прогиб в пояси́це, нарочитость которого словно компенсирует отсутствие турнюра. На рубеже веков именно этот образ воспроизводится во всех журналах: тело как будто разделено пополам в талии, зауженной в области пояси́цы и чрезмерно вытянутой в длину. Талия изгибается буквой S, с которой ассоциировался женственный силуэт; вращавшаяся в высших слоях общества Сан-Франциско дама полусвета Нелл Кимбелл в своей книге «Записки из публичного дома» охарактеризовала такой тип силуэта меткой фразой: «утянута все, кроме груди и зада»⁵⁴, показав,

что в конце века он стал интернациональным. Отсылка к букве «S» часто встречается на иллюстрациях и рисунках того времени, изображающих женский силуэт, например у Менье в 1903 году: «Нижнее и верхнее, или геометрическая модель модной женщины. S как Sylphe»^{* 55}. В самом начале XX века телесная красота сводилась именно к этому изгибу, утрированному и превратившемуся в символ. Именно он приковывает к себе взгляды прохожих, так, герой одного романа Жоржа Леконта был сражен видом «груди, горделиво возвышающейся над тонкой талией и пышными бедрами»⁵⁶.

S-образный силуэт — важная примета этого периода, ей интересуются даже антропологи, они убеждены, что «изгибы тела сильнее выражены у смуглых южных народностей»⁵⁷, и предпринимают попытки выработать систему измерений этих изгибов. Однако ученые вынуждены констатировать, что, пытаясь реализовать этот проект на практике, сталкиваются с существенными трудностями: «Мы находимся лишь в самом начале решения этой задачи»⁵⁸, — признается Поль Топинар** в своей мону-ментальной «Антропологии» 1885 года. В конце XIX века методичными исследованиями этой проблемы занялись анатомы. Один из ученых, изучавших «морфологию поясничного изгиба»⁵⁹, писал, что «у женщин поясничный отдел позвоночника более длинный», выгнутый и «закрытый», чем у мужчин, у которых нижняя часть спины изгибается

* Сильф (*фр.* sylphe) — дух воздуха в кельтской и германской мифологии, а также в средневековом фольклоре многих европейских народов.

** Поль Топинар (Paul Topinard, 1830–1911) — французский врач и антрополог, генеральный секретарь Парижского антропологического общества. Помимо прочего, изучал объемы черепа представителей разных рас, ставил уровень развития человека в зависимость от объема его мозга.

под углом 155–160 градусов, тогда как у женщин – под углом 140 градусов⁶⁰. Так у моды появляется научное обоснование.

НЕПОСТИЖИМОСТЬ ВЛЕЧЕНИЯ

В конце XIX века не только очертания тела проступили под одеждой – проявилось эротическое влечение, которое человек способен испытывать к телу. Отныне разрешается не только вызывать физическое влечение, но и признаваться в том, что его испытываешь. Эти изменения отражены в образе заглавной героини романа Золя «Нана»: «Высокая, красивая, пышнотелая»⁶¹, она вызывает невероятно сильные, «незнакомые желания»⁶², даже «помутнение рассудка»⁶³, случавшееся с отдельными ее посетителями, в непосредственной близости от себя наблюдавшими обильную плоть Нана под облегающими «простыми платьями, столь мягкими и тонкими»⁶⁴. Она была наделена таинственной властью, от нее исходила необыкновенная сила, то самое «нечто»⁶⁵, чего не может назвать Золя и что преобразует красоту: «от нее веяло жизнью, ароматом всемогущей женственности, который пьянил публику»⁶⁶. К концу века этот тип красоты – красота эротическая – становится широко распространенным, появляется на театральной сцене, в кафешантанах, мюзик-холле, его критерии вырабатываются в гравюре и фотографии⁶⁷. Эротическая красота царит и в литературе: в описаниях красивой внешности упоминается все тело, наряду с одеждой и манерой держаться. Так, например, в образе юной андалузки, главной героини романа Пьера Луиса «Женщина и паяц» 1898 года, эмоциональность передается за счет экспрессии в «гибком, с удлиненными руками и ногами» теле героини: она «умела улыбаться ногами и изъясняться туловищем»⁶⁸.

К одним женщинам возникает более сильное влечение, чем к другим, и этот факт, согласно представлениям

рассматриваемой эпохи, не объясняется только правильно-стью черт. Одним из первых к этой теме обратился Золя. Его новаторство в том, что он впервые называет и детально описывает то «лихорадочное желание», которое вызывает Нана у мужчин. Возбуждение сразу приобретает в глазах общества право на существование. Золя описывает влечение во всех подробностях, прослеживает все его трансформации и степени интенсивности, вплоть до конечной стадии — безумия графа Мюффа де Бевиля: «охваченного и одержимого желанием... остаться погруженным в ее плоть навсегда»⁶⁹. Все это — попытки дать внятное словесное определение скрытой силе сексуального влечения с точки зрения только зарождающейся психологии. Сексуальность выходит из-под запрета, в чувственной сфере появляется раскрепощение, и уже в конце XIX века удовольствие — различные способы его испытывать — становится не только правом, но обязанностью каждого человека: «стремление к чувственным наслаждениям рассматривается как высочайший и священный долг»⁷⁰. Кроме того, здесь возникает известная трудность: как описать этот новый аспект красоты, не имеющий границ и покрытый тайной? Как, например, охарактеризовать то, что отличает Нана от других, если в ее внешности нет ничего особенного? Вечная загадка, приблизиться к пониманию которой пытаются при помощи слов, выражающих желание. Появляются и новые страхи, в плотских утехах усматривают опасность, их считают «растлевающими общество»⁷¹: Золя, например, сравнивает Нана с «золотой мухой», которая очаровывает и доводит до отупения мужчин и «отравляет людей одним лишь прикосновением»⁷². Анализ сексуального желания возрождает страхи, связанные с искусственным усилением женской красоты, — только теперь опасаются не хитростей и уловок, превращавших женщину в чертовку, но оружия более «природного» характера, той тайной силы,

источника чувственности, что способна довести мужчину до полной катастрофы. Традиционное представление об опасности чрезмерно отшлифованной красоты сохраняет актуальность и в новую эпоху, когда униженное положение женщины интуитивно связывается с тем, что она в любой момент может ускользнуть от покровителей.

В сексуальном влечении обнаруживается плотская, физическая сторона, то необъяснимое, воздействующее на человека свойство, которое в отдельных путеводителях по Парижу называется (довольно тривиально) — «запахом женщины»⁷³, а в некоторых описаниях преобразуется (и в этом преобразовании прослеживается беспомощность перед описываемым феноменом) в «природу», скрытую во внешнем облике: в бедрах, поясничном изгибе, волосах (например, в небрежно «распущенных кудрях Венеры»⁷⁴, украшавших Нана). На начальных порах эта красота подчинена мужскому удовольствию как «объект», «вещь», а не как «свободный субъект». Мужчина стремится насытиться этой красотой, опекает ее, вместе с тем трансформируя зрительное ее восприятие.

Итак, тело обретает новую силу: в особенности символизирующие интимное пространство волосы, таинственность и роскошь которых обыгрываются в их бесконечном собирании и распускании. Уже у Бодлера шевелюра связывается с мечтой о новых горизонтах, о «длинных мачтах, огнях, парусах»⁷⁵. У Золя — с представлением о жизненной силе: светлые локоны Нана, «собранные»⁷⁶ в шиньон для выходов в город, «развевающиеся» по ветру на скачках, «распущенные»⁷⁷ и похожие на гриву во время частных свиданий, встряхиваемые «над серебряным тазом»⁷⁸, когда Нана освобождает их от «длинных шпилек, ударявшихся с гармоничным звоном о блестящий металл»⁷⁹. Густые, тяжелые, «струящиеся»⁸⁰ кудри занимают важное место во всех видах репрезентации женского тела конца

XIX века: в романах Гонкуров, где «волосы волнами»⁸¹ огибают шею; на полотнах Тулуз-Лотрека, где изображены причесывающиеся танцовщицы и натурщицы; на плакатах Альфонса Мухи, Поля Бертоне, Эжена Грассе, где пряди волос разлетаются по всему рисунку⁸². О том же пишут в журналах 1900 года: «Подлинная красавица непременно должна обладать густыми и роскошными волосами»⁸³.

БАНАЛИЗАЦИЯ НАГОТЫ

К концу XIX века, когда плотское влечение получило право на существование в обществе, нагота перестала восприниматься как нечто исключительное. Банализация наготы, в свою очередь, создала необходимые условия для изменения представлений о телесных формах.

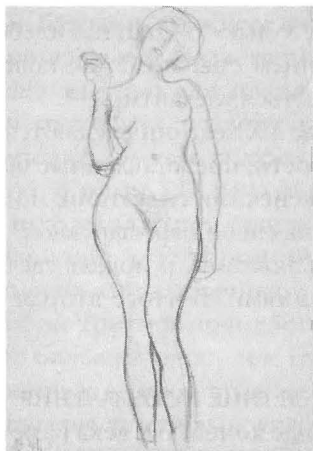
Обнаженное тело демонстрируется начиная с 1880 года, главным образом — в театре, на афишах и в журналах. Созерцание плоти превращается в спектакль. На организованных редакцией журнала «Французский курьер»^{*} балах с 1890 года проводились «конкурсы на лучшие формы»: самые красивые ноги, шею, грудь⁸⁴. Эстрадные представления, проходившие в кабаре «Мулен Руж» и концертном зале «Казино де Пари», популяризируют прозрачную одежду, артистки в кафешантанах, выделявая танцевальные па, «взбивают в пену»⁸⁵ воланы на нижних юбках, на гравюрах тщательно выписываются дамы в дезабилье: «То был период господства приподнятого подола, приоткрытого тела, прозрачных тканей, полуобнаженной природы»⁸⁶.

* Главный редактор сатирического журнала «Французский курьер» (Le Courrier français), выходявшего с 1883 по 1913 год, Жюль Рок (Jules Roques) начиная с 1887 года организовывал знаменитые тематические балы-маскарады. В специальных рисунках-приглашениях на бал, печатавшихся на страницах журнала, участникам предлагалось приходить в минимальном количестве одежды, что также объясняет популярность этих мероприятий.

В этих начинаниях просматривается желание бросить вызов «приличиям и предрассудкам»⁸⁷. Рисунки обнаженных женщин на страницах изданий «Конец века» (*Fin de siècle*), «Парижская жизнь» (*La vie parisienne*), «Французский курьер» представлены в контексте борьбы: «Битва, длившаяся двенадцать лет»⁸⁸ — гласит подпись к иллюстрации во «Французском курьере» за 1898 год. Здесь не столько важны сами конфликты, сопротивление прессы, настороженно относящейся к этому «фривольному спектаклю»⁸⁹, и не столько важна реакция моралистов, обличающих «грязную литературу»⁹⁰, «бессовестного врага»⁹¹, сколько — наоборот — значимо воздействие растиражированной наготы на репрезентацию тела.

Последствия этого воздействия проявились не сразу. Поначалу изгибы груди или округлости ягодиц, переходящие в покатуую линию бедер, повторяли «S-образный»⁹² силуэт одежды. В «свободной от предрассудков» периодической печати конца века эта модель встречается на многих иллюстрациях: полуприкрытое одеждой тело, из-под одежды выступают округлости «верха» и «низа». То же самое на снимке, сделанном туристом на курорте и напечатанном в издании «Рабле» (*Rabelais*) за 1902 год: женщина в купальном костюме, подчеркивающим округлости бедер и ягодиц, груди и рук и сильно зауженном в талии, с развевающимися на ветру волосами и загадочным взглядом, обращенным на зрителя⁹³. На всех этих изображениях вырисовывается один и тот же силуэт: изогнутый в талии, «игривый» и «дразнящий» зрителя, как на рисунке Прежелана с ироничным названием «Созерцание», напечатанном в «Национальном иллюстрированном журнале»⁹⁴ (*L'Illustré national*).

Впрочем, столь популярные в конце века изображения обнаженной натуры представляли современнику и другую модель тела: более свободную, без подчеркивающего изгибы



Густав Климт. Стоящая обнаженная женщина
с поднятой правой рукой. 1905

тела корсета, со стройными бедрами, удлиненными ногами, вытянутым и гибким туловищем. Здесь линии обнаженного тела более естественны, на них не давят корсетные кости; спина прямая, маленькая грудь. Пример этого типа фигуры можно найти на рисунках Жюль Шере, Фердинанда Люнеля и Огюста Роделя во «Французском курьере»: утонченный силуэт⁹⁵, словно нарочито вытянутый. Такова обнаженная натура на картинах Густава Климта, таковы работы, выполненные в стиле ар-нуво: четко очерченные ягодицы и бедра, тонкие ноги, верх тела узкий и угловатый. После 1890 года одним из ярчайших примеров такого типа внешности можно считать самописание Иветты Гильбер*: «шея — очень тонкая и длинная, гибкая и изящная, плечи — хрупкие, сутулые, груди нет... бедра имеются, ноги — очень длинные

* Иветта Гильбер (Yvette Guilbert, 1865–1944) — французская актриса и певица кабаре. Прославилась в качестве модели Тулуз-Лотрека. Автор нескольких книг, корреспондентка Зигмунда Фрейда.

и, можно сказать, худые»⁹⁶. Иветта Гильбер наделяет свой облик определенным смыслом: «Больше всего и прежде всего я хотела казаться элегантной»⁹⁷.

Итак, в начале XX века определяются по крайней мере две модели внешности, представленные обнаженными и полубнаженными женскими силуэтами: модель эротическая, демонстрируемая на сцене кафешантанов⁹⁸ с округлыми формами и крупными ляжками, и модель светская, элегантная, с вытянутыми линиями. В итоге вторая одержала победу над первой.

ЛЕТНИЕ РАЗОБЛАЧЕНИЯ

В пляжной моде конца XIX века наметилась тенденция к уменьшению поясничного прогиба: отсутствие корсета подчеркивает различие между зимним и летним силуэтами.

На протяжении века менялось представление о море (этот вопрос хорошо изучен): лечению на термальных водах все чаще предпочитают выезды за город, на море, в горы и спортивные игры на берегу⁹⁹, приобретает популярность пляж, который воспринимается как место для расслабления и удовольствий. Меняются фасоны одежды, тело проглядывает через нее все больше. В 1882 году издание «Элегантная жизнь» (*La vie élégante*) предсказывает: «Скоро на теле останется лишь фланелевая сорочка, промокшая в соленой воде и липнущая к коже»¹⁰⁰. В начале XX века в самом деле появились облегающие тело туники, длиной до середины бедра¹⁰¹.

В критериях пляжной красоты важное значение приобрели ноги. В рассказах Берталя об отдыхе на море будущие мужья описывают своих подруг в совершенно новой манере: «Она очаровательная, высокая, ладная, с восхитительными ногами и не менее прекрасными бедрами, талия у нее гибкая, тонкая, упругая»¹⁰². Пруст с восторгом описывает пляж в Бальбеке: «Красивые тела с великолепными ногами,

обольстительными бедрами, здоровые и отдохнувшие лица, от которых веет резвостью и лукавством...»¹⁰³

Решающее значение имели плавность и гармоничность линий летнего силуэта, резко контрастировавшие с мешковатыми формами зимнего силуэта, искусственно выгнутого в поясице. В конце XIX века пляж меняет каноны красоты, что великолепно проиллюстрировал писатель Гуго Ребелл*; удивление, о котором он говорит, только подчеркивает новизну описываемого: «Пляж и купание в море являли собой триумф молодости и телесного совершенства в еще большей мере, чем карнавалы „Казино де пари“. Неуверенные в своей красоте женщины там не появлялись. Те, кто еще зимой выделялся выразительной, томной, игривой и страстной внешностью, правильными чертами лица, умением красиво одеваться и носить пышные платья, с удивлением обнаруживали, что о них забыли, им предпочитают создания менее знатного происхождения, с менее благородной наружностью и в более скромной одежде, которые, однако, отличаются мощным и гармоничным строением тела, мясистой плотью и чистой кожей, приятной на ощупь и радующей глаз»¹⁰⁴. Эстетика одежды, «окутывающей» тело, окончательно отделилась от эстетики одежды, «открывающей» тело. Это хорошо видно на примере модных силуэтов, печатавшихся в журнале «Модный вестник» в 1905 году: купальщицы с маленькой грудью, в туниках без корсета, в коротких прямых юбках с высокой талией противопоставлены прогуливающимся дамам в зимней одежде и корсетах, подчеркивающих из-

* Гуго Ребелл (Hugues Rebelle, псевдоним Жоржа де Шоффа (Georges Grassal de Choffat), 1867–1905) – французский писатель и поэт. Самым важным его произведением считается эротический роман «Жаркие ночи Кап-Франсе» (Les nuits chaudes du Cap Français, 1902).



«Девушка Гибсона» на пляже

гибы и округлости тела¹⁰⁵. Контрастируют с дамами в зимней одежде и купальщицы Гибсона на рисунках в журнале «Жизнь» (Life): их руки запрокинуты вверх, в телах чувствуется небывалая свобода, затылок открыт, между ногами и спиной нет излома. Гибсону удалось создать образ, который благодаря мягким, ничем не стесненным формам, мягкости и воздушности очертаний, быстро стал узнаваемым в США — «Девушку Гибсона»¹⁰⁶. Образ этой девушки был вымышленным, но именно его приняли за эстетический образец. Успех «Девушки Гибсона» позволил ее автору в 1902 году подписать контракт на 10 000 долларов с газетой *Songier*, для которой Гибсон сочинил историю жизни своего персонажа¹⁰⁷.

Этот пример важен, поскольку иллюстрирует постепенное утверждение американского образца внешности в качестве господствующего. Об этом свидетельствует не только его распространение в Европе, но и наметившаяся взаимосвязь между успехом экономическим и успехом эстетическим. Эту мысль выразили зрители проходивших в Париже Олимпийских игр 1900 года: американские чемпионы — представители «новой, сформировавшейся в Новом Свете, расы — молодой и вызывающей восхищение»¹⁰⁸.

БИТВА ЗА АНАТОМИЮ

Эта новая модель внешности сформировалась под влиянием еще одной культуры — физической, то есть гимнастики. Гимнастика завоевала столь широкое общественное признание, что с 1880 года вошла в обязательную программу государственных школ во Франции, а также во многих других европейских странах и в некоторых штатах Америки¹⁰⁹. На протяжении всего XIX века складывалась эта комплексная, сегодня уже хорошо изученная¹¹⁰ культура, включающая в себя измерения тела и телесную эффективность; биологические референции в гимнастике дополняются референциями механическими, двигательными, зоотехническими, работой над собой. Разрабатываются новые упражнения, фиксируются результаты. Еще одной комплексной задачей физической культуры начиная со второй половины XIX века являлась забота о будущем человеческого вида: изучались опасности для него, связанные с такими факторами, как нахождение в замкнутом пространстве города, напряженный труд рабочих промышленных предприятий, детский труд. Считается, что именно благодаря физическим упражнениям можно будет справиться с такими угрозами, как «вымирание человечества»¹¹¹, «вырождение цивилизованных народов»¹¹², а также со всякого рода «слабостями» — во всем этом социальные элиты усматривают обширное поле деятельности для спортивных педагогов.

Анатомы XIX века начали широко практиковать проведение замеров различных частей тела, величина которых, согласно Ламарку и Дарвину, варьируется в зависимости от вида, расовой принадлежности и времени. «Антропологический научный словарь» 1880 года пестрит цифрами, выражающими соотношение размеров костей по высоте и по длине. Здесь же указывается, что бедренные кости у белых людей длиннее, чем у черных, так как белые лучше адаптированы к прямохождению, у белых людей более

узкий таз, лучше приспособленный к стоянию, и более длинные лучевые кости, лучше адаптированные для работы с орудиями¹¹³. Однако помимо дискриминирующих выводов поборников цивилизации, ученые приводили и другие, более заслуживающие доверия цифры. Адольф Кетле*, например, начиная с 1870 года публиковал статистические данные по средним величинам измерений тела по таким параметрам, как вес и рост, а также по «развитости грудной клетки»¹¹⁴ — этот параметр Кетле относил к особенно важным. Считалось, что грудную клетку можно развить с помощью «чрезвычайно полезных»¹¹⁵ гимнастических упражнений; «констатация»¹¹⁶ возможности увеличения объема грудной клетки за счет тренировок связана с характерным для рассматриваемой эпохи представлением об энергии и машинах, работающих на угольном топливе: легкие человека — это «очаг», котельная всего организма. Таким образом, силуэт приобретает характерную форму с выдающимся бюстом: «торакальный тип» противопоставляется «абдоминальному»¹¹⁷. Первый свидетельствует об энергетической мощи организма, второй — о слабости мышц и недостатке энергии: «Расширение грудной клетки — важнейшая задача развивающей тело гимнастики»¹¹⁸. Кроме того, изучается, каким образом «атоничность» проявляется в строении тела абдоминального типа: неразвитость мышц живота ведет к избыточному прогибу в пояснице, к «лордозу»¹¹⁹ — это новое слово появилось в анатомических атласах конца XIX века. Чрезмерная выгнутость позвоночника над крестцом здесь свидетельствует скорее о слабости, чем о красоте.

* Адольф Кетле (Adolph Quetelet, 1796–1874) — бельгийский математик, астроном, метеоролог, социолог. Один из родоначальников научной статистики, в частности вывел формулу для вычисления индекса массы тела, которая используется по сей день.

В связи с этим в конце XIX века приверженцы гимнастики начинают обличительную кампанию против «современного идеала женской красоты, который самым прискорбным образом нарушает естественные линии тела»¹²⁰, настоятельно призывая поддерживать осанку, соответствующую «естественному вертикальному строению корпуса»¹²¹. Чтобы приобрести такую осанку, необходимо не только выдвинуть грудь вперед, но убрать прогиб в пояснице. Появились даже специальные упражнения для устранения прогиба в спине, сформировавшегося из-за ношения корсета: педагоги по гимнастике рекомендовали подойти к «стене, дереву или шкафу» и прижаться «к этой вертикальной поверхности поясницей, спиной и затылком»¹²². Спустя несколько лет Каликст Пажес смело рекомендует «упражнения для красоты», направленные на увеличение роста, растягивание тела и даже «на нивелирование изгибов позвоночника»¹²³.

Не вызывает сомнения то, что читательницы модных журналов начала XX века мало практиковали постоянно упоминающуюся в этих изданиях гимнастику. Тем не менее описания упражнений формировали новый облик: постановка корпуса прямая, без прогиба, и упрощенные фасоны одежды. Отныне упражнения выполняются не в платьях с корсетами времен Второй империи, как это делалось в гимназии Пичери (Pichery) в 1858 году¹²⁴, а в «мягких трико»¹²⁵, которые описаны в книге «Искусство быть красивой»: так, например, поступали в учебном заведении Финк (Finck) в 1906 году. Вместе с тем гимнастика способствовала популяризации активного образа жизни, а также формировала динамичный образ тела, подвижность которого прежде ограничивалась изгибами корсета.

Борьба с поясничным прогибом ведется не только с помощью мягких летних купальных костюмов, не только с помощью «официально» признанной гимнастики, но и — с начала XX века — в индивидуальном, частном порядке;

такая критика оказывается более воинственной. Особенно яростно протестуют женщины, полагающие, что излишний прогиб в позвоночнике создает искусственный, а то и принужденный, образ внешности. Они требуют дать телу свободу, позволить ему двигаться, чтобы женщина выглядела не «изогнутой», а гибкой, распрямленной. Долгое время женщины стремились достичь S-образных очертаний фигуры; теперь они начинают считаться противоестественными. Для этого должна была произойти трансформация всего женского образа. В начале XX века окончательный отказ от прогиба и корсета положил конец образу женщины-«декорации»: в прошлое уходят жеманные, «застывшие» позы, манеры и осанка, которые долгое время ограничивали подвижность тела, считавшуюся «чересчур» спонтанной¹²⁶.

Многочисленные инициативы начала XX века распространяют идею «борьбы» за красоту: международная Лига борцов за «реформу женской одежды», объединяющая голландскую, немецкую, английскую, австрийскую ассоциации под общим названием «Дамы и врачи», в начале XX века выступает против корсета¹²⁷. В 1908 году движение подхватывает «Лига матерей семейств», им удалось распространить двадцать тысяч брошюр с заголовком «За естественную красоту женщины. Против уродования тела корсетом», собрать подписи в свою поддержку и опубликовать фамилии своих сторонников.

Противостояние корсету отличается сразу двумя оригинальными особенностями: с одной стороны, здесь успешно проявляется женская инициатива, с другой — в этой борьбе объединяются оценочные суждения о красоте. Участницы борьбы описывают, как одежда влияет на работу, как они чувствуют себя в ней: «Чем дольше вынуждена женщина сидеть, выполняя определенную работу, тем мучительнее ее страдания от сдавливающего корсета»¹²⁸; как в повседневной жизни им не хватает свободы: «Я не могла сносно

написать и десяти строчек, когда моя грудь подвергалась пытке корсетом»¹²⁹. Упоминается работа «в мастерских и на предприятиях»¹³⁰, подвергаются критике «многочисленные изгибы»¹³¹ корсета, ограничивающие движения. Отныне в корсете видят не только опасность для здоровья, но и препятствие для деятельности. Женские профессии постепенно занимают все более важное место в социуме, между 1860 и 1914 годами число служащих на предприятиях женщин выросло в девять раз: с 95 000 до 843 000¹³², что и спровоцировало негативную оценку корсета. Теперь этот предмет гардероба критикуют не только врачи, но и сами женщины, смело заявляя о своей позиции: «Я не ношу корсета вот уже пятнадцать лет. Его отсутствие хорошо повлияло на мои вокальные способности и не помешало мне одеваться весьма элегантно. Мои платья нравятся подругам»¹³³.

Женщины выступают также против одежды, чрезмерно обтягивающей тело, подчеркивающей изгибы и ограничивающей движения. Деревянные манекены, по которым портные кроили такую одежду, воспринимаются теперь как «гротескные и смешные» фигуры с выгнутой поясницей, изломанными линиями и зауженными бедрами. Возникает потребность в изменениях. Именно тогда Поль Пуаре изобретает новый тип силуэта: «силуэт должен быть ровным, грудь — маленькой, тело — гибким и тонким»¹³⁴, тело — это произведение искусства, «одухотворяющее материю»¹³⁵. Этот идеал красоты сформировался под воздействием новых представлений об «архитектуре»¹³⁶ тела: «Я научился обходиться одной точкой опоры — плечами, до меня опорой служила талия»¹³⁷, — поясняет Пуаре. Походка вновь обретает плавность, «утраченную в стесняющих движение оковах»¹³⁸. Свободные от корсета бедра отчетливо проявляются под одеждой. Вырисовываются новые линии тела.

ГЛАВА 3 РЫНОК КРАСОТЫ

С конца XIX века проступившие под одеждой очертания бедер изменяют не только представления о красоте, но и повседневные практики по ее усовершенствованию: в особенности практики по снижению веса. Чем меньше слоев ткани покрывает фигуру, тем пристальнее за ней следят. В литературе все чаще упоминаются диеты и упражнения. В 1880-х годах работа над собой становится главным условием совершенствования телесной красоты. Яркий тому пример — отчаяние и обеспокоенность своим внешним видом героини романа Золя «Дамское счастье» госпожи Дефорж перед лицом соперницы: госпожа Дефорж не смогла надеть пальто последней модели, поскольку «потолстела»¹ в боках.

В образе госпожи Дефорж, в ее беспокойстве о фигуре и поведении в магазине отражены важнейшие трансформации, произошедшие в практиках по совершенствованию красоты в конце XIX века. Сложился рынок красоты, что сделало телесную эстетику предметом первостепенной важности: появились новые выражения, такие как «косметические товары», «уход за лицом», реклама косметики

стала более навязчивой, с открытием «больших магазинов» реализация косметики приобрела широкие масштабы. Поступление косметической продукции на рынок претерпело качественные изменения: улучшилась организация сбыта, увеличилось разнообразие товаров.

СТРОЙНЫЙ «НИЗ»

В конце XIX века силуэты одежды все больше соответствуют естественным анатомическим линиям тела, а практики по поддержанию фигуры совершенствуются. Традиционные способы похудения направляются теперь на конкретную часть тела, чаще всего — на «низ». Читательницы модных журналов пишут в редакцию о том, что хотели бы «уменьшить объем некоторых, слишком крупных частей тела»². Причем проблема снижения веса исключительно женская и имеет ряд отличий от соответствующей мужской проблемы. Чаще всего женщины стремятся похудеть в области бедер. Самые распространенные цели — «уменьшить объем бедер»³, или «не дать им расти вширь»⁴, или «уменьшить обхват бедер и талии»⁵. Реклама средств для похудения, доля которой в конце XIX века возрастает, обещает достигнуть похожих результатов: например, пилюли «Кардина» помогали «уменьшить бедра и живот и сделать талию тоньше»⁶, пилюли «Жигартина» способствовали похудению подбородка, живота, бедер и талии»⁷.

Однако все это пока мало сопоставимо с той обеспокоенностью проблемой лишнего веса, которую мы наблюдаем сегодня. Прежде всего приводится мало точных сведений о размерах тела. Тем более что весы, ростомеры и сантиметры, применяющиеся в школах и армии в конце XIX века, в повседневной практике все еще не используются⁸. Окружность талии редко указывается в сантиметрах, полнота редко исчисляется в килограммах. Романистка Андре-Вальдес описывает распространенный случай, когда женщина из «толстой»

превращается в «стройную», из «неуклюжей» в «элегантную» за счет строгого соблюдения диеты, однако писательница признается, что не может назвать цифры, в которых выразался столь заметный результат: эта худеющая женщина «не взвешивалась»⁹. В самом деле, среди предметов мебели спален и ванных комнат конца XIX века напольные весы не числились¹⁰. Указание в мемуарах Иветты Гильбер на объем ее талии («пятьдесят три сантиметра»¹¹) — пример почти исключительный. Нечасто упоминаются и формулы расчета идеального веса, среди редких примеров — приведенное в «Дневнике женщины» в 1903 году правило: «Человек в возрасте от 20 до 50 лет должен весить в килограммах столько, сколько составляет его рост в сантиметрах за вычетом одного метра»¹². К 1910 году относится еще одно выраженное в цифрах уточнение: в рекламном объявлении говорится о гимнастике по методу Мейцера, позволяющей худеть на один килограмм в неделю до тех пор, пока не будет достигнут «вес, соответствующий росту»¹³.

Начиная с 1890 года упоминания различных диет становятся частыми и вездесущими. О приведении контроля за весом в некую систему речь пока не идет, скорее говорится о том — важный нюанс, — «как не прибавлять в весе»¹⁴. Например, в 1892 году в «Иллюстрированной энциклопедии женской элегантности»¹⁵ предлагается семь различных способов того, как не набирать вес, в 1896 году в издании «Парижская жизнь»¹⁶ — восемь, в 1903 году в «Дамском журнале» (*Le Carnet féminin*¹⁷) — десять. По отдельным вопросам возникают споры, есть и количественные расхождения. Так, одни авторы предлагают употреблять меньше жидкости во время курса похудения, чтобы жидкость не скапливалась в организме, другие наоборот — рекомендуют пить больше, поскольку вода обладает очищающими свойствами. Предписания Орстеля — употреблять не более 562 граммов воды за 24 часа — радикально

отличаются от предписаний Хеннебурга, Куртца или Се*: пить несколько литров воды в день¹⁸. Причем важны не столько эти цифры, сколько постоянное присутствие темы диеты в печатной продукции тех лет, изучение ее с разных сторон, целенаправленная борьба с различными проявлениями полноты в теле: не просто борьба с тучностью, но рассуждения, например, о том, как придать «легкость» очертаниям тела.

Еще важнее то, как осваивается нижняя часть тела: бедра и ноги подвергаются пристальному рассмотрению, вырабатываются способы ухода за ними. «Низ», который прежде мало удостоивался внимания, теперь тщательно осматривается и ощупывается. Например, с массажем связывались надежды на быстрое уменьшение объемов бедер: чтобы избавиться от округлостей, необходимо их размять. Для этой цели были изобретены специальные роликовые массажеры, позволяющие женщине самостоятельно проводить процедуру, которая, как представлялось, помогала обрести идеальные формы. Создается набор инструментов, с помощью которых можно «раздробить» лишние округлости. Компания «Мора» (Mora), представительства которой открылись в Париже, Бостоне и Нью-Йорке в начале XX века, занималась продажей роликовых массажеров, способствовавших избавлению от отвислых щек, второго подбородка, складок на теле. Эти инструменты рекламировались как «драгоценная находка для женщины, желающей сохранить и усовершенствовать свою красоту»¹⁹. В комплект к такому «роликовому массажеру» поставлялись иглы для расширенных вен, выпущенные компанией «Цветочная парфюмерия». Это свидетельствует о разнообразии инструментов

* Жермен Се (Germain Sée, 1818–1896) – французский врач, внес существенный вклад в изучение холеры и ревматизма, автор девяти томного сочинения по клинической медицине (1844–1917).

и их индивидуальном предназначении²⁰. Оригинальность этого устройства, предназначенного исключительно для избранных клиентов, заключается еще и в том, что его можно подключить к розетке: ролик работает (в зависимости от модели) от «постоянного» или «переменного тока»²¹; ручной массаж дополняется «вибрирующими»²² электродами, а «электропульсация»²³ поможет повысить упругость груди. Элеонора Эдэр, обосновавшаяся в Париже американка, в самом начале XX века продавала наборы инструментов «для комплексного ухода за телом в домашних условиях»²⁴. Этот набор включал в себя также специальные, работающие на батарейках накладки из «гигроскопической ваты, смоченной в топическом лекарственном растворе»²⁵: они предназначались для разглаживания морщин, массажа мышц и стимуляции кожи. Токи использовались по-разному: «постоянный» служил для лечения «морщин, расширенных вен на носу и лице», а «переменный» — помогал избавиться от «лишних объемов»²⁶. В 1906 году в магазине на бульваре Пуассоньер²⁷ продавались «восстановители здоровья» и «обновители кожи» — роликовые массажеры с «отделением для батарейки-аккумулятора». Стоили они 25 франков за штуку и были доступны «для любого кошелька». Достижения электроинженерии постепенно внедряются в пространство дома²⁸. Итак, в начале XX века эстетика тела обновляется: вырабатываются новые способы усовершенствования красоты, изменяется визуальное восприятие красоты. К телу прикладывают различные устройства и массажеры, предназначенные для ног, спины, груди. Внимание уделяется всей поверхности тела.

В телесной эстетике постепенно происходит важная трансформация. Совершенствование красоты тела подразумевает теперь не только ухоженное лицо и занятие физическими упражнениями, не только систематическое принятие ванн для похудения, но и проведение специальных

манипуляций: массажей и прочих местных воздействий. Оформляется представление об идеальном теле, которое может обрести каждый, прибегнув к специальной технике и инструментам.

РАЗГЛЯДЫВАНИЕ СЕБЯ

В последние десятилетия XIX века в буржуазной культуре значительно возросла важность предмета, позволившего людям по-новому следить за своим обликом и корректировать недостатки, — зеркального шкафа. Этот предмет мебели появляется в гостиных, спальнях, туалетной и ванной комнатах квартир, оформленных со вкусом, зеркальной может быть одна створка шкафа или несколько²⁹ — чтобы иметь возможность рассмотреть свою одежду или тело с нескольких ракурсов, в анфас и в профиль. Именно такой способ разглядывания себя рекомендовался в трактатах красоты: «Следует обзавестись зеркалами всех видов и размеров»³⁰. Зеркало проникает в личное пространство: впервые появляется возможность рассмотреть обнаженное тело детально, сверху до низу, «во всех ракурсах»³¹.

В романах и журналах конца XIX века часто встречается сцена разглядывания собственного тела перед зеркалом на ножках. Так, Нана рассматривает свой силуэт в зеркале у себя в спальне, «переводя взгляд от линии шеи к плавным, округлым бедрам»³²; «беспокойная женщина» Жюль Буа смотрит в стоящее у кровати зеркало на свои «тонкие ноги» и «мягкие линии»³³ бедер. В журнале «Парижская жизнь» повествуется, как девушки закрываются в туалетной комнате, чтобы, стоя перед зеркалом, проверить, не «растолстели ли их бедра и не заплывла ли шея»³⁴. Подобные описания в литературе совершенно новы. До сих пор большое зеркало являлось редкостью: зеркала фигурировали исключительно в пространстве салона³⁵. В руководствах по уходу за собой и пользованию косметикой первой половины века упо-

миналось только высокое псише, зеркало на подставке, предназначенное для верхней части тела³⁶. «А как жить в теле, которого нельзя увидеть, рассмотреть во всех его подробностях?»³⁷ — задается вопросом Вероника Наум-Грапп. Разглядывание себя имеет решающее значение, именно оно вводит в эстетику «худобу»³⁸, побуждает измерять объемы тела, развивает визуальное восприятие.

К концу века зеркало стало широко распространенным предметом обихода: теперь им украшают не только парадные залы. Совершиться такой перемене позволили достижения в области химии. В середине XIX века большие зеркала стали производить промышленным способом: путем смешивания нитрата серебра и раствора аммиака³⁹. Несмотря на то что зеркало перестает быть редкостью в интерьере, оно остается индикатором социального статуса своего владельца: в рассчитанных на широкую публику изданиях конца XIX века, таких как «Малая газета» (*Le Petit Journal*) и «Национальный иллюстрированный журнал», под зеркалами для дома понимаются небольшие зеркала, которые вешаются на стену и предназначаются для лица⁴⁰. Пример, свидетельствующий о том, что из арсенала эстетических средств могли позволить себе бедняки, содержится в рассказе Мопассана «История служанки с фермы» 1881 года: главная героиня рассказа Роза ждет ребенка от одного из работников, который сбегает, как только узнает о случившемся. За происходящими с ее талией изменениями несчастная девушка с тревогой наблюдает, разглядывая свой живот в небольшом осколке зеркала, который обыкновенно служит ей для приведения в порядок волос⁴¹. Для справки: в 1893 году в знаменитом парижском универмаге «Бон Марше» (*Le Bon Marché*) шкаф с тремя зеркальными дверцами стоил 650 франков, тогда как заработная плата рабочего текстильной промышленности не достигала 5 франков в день⁴², а работник, выполнявший административные функции, получал не более 90 франков

в месяц⁴³. Тело человека из наименее обеспеченных слоев общества рассматривается только в рамках его функций, с точки зрения его способности к тяжелому физическому труду. Бедняки уже могли позволить себе наряжаться, но возможности изучать и разглядывать свое тело у них еще не было.

Выходцы из привилегированных слоев общества, напротив, скрупулезно разглядывают свои тела перед зеркалом, пытаясь точно назвать то, что они видят в отражении, постепенно преодолевая границы того, что прежде считалось постыдным: процесс раскрепощения служит обновлению эстетических «приемов». В середине 1880-х годов Мария Башкирцева* разглядывает в зеркале свою фигуру, изучая ее миллиметр за миллиметром. Она проводит сравнения, размышляет, задается вопросом, насколько правильно выглядит ее поясничный изгиб: «В тринадцать лет я была слишком полной и выглядела на шестнадцать. Сейчас я стройная, моя фигура полностью сформировалась, возможно даже, у меня слишком выдающиеся формы и изгибы тела: я сравниваю себя со всеми статуями и не нахожу ни одной, у которой были бы столь же широкие бедра и такой же изгиб в пояснице, как у меня. Может быть, это недостаток?»⁴⁴

Появление новых инструментов по усовершенствованию красоты в особенности повлияло на частное пространство социальной элиты. На этом стоит остановиться подробнее. Особое внимание обращает на себя ванная или туалетная комната, тайное пространство, где и совер-

* Мария Башкирцева (Marie Bashkirtseff, 1858–1884) – французская художница и писательница российского происхождения. Ее картины выставлены во многих российских и европейских музеях; как писательница она прославилась своим дневником, написанным по-французски, изданным посмертно и переведенным на множество европейских языков.

шенствуются практики по уходу за телом, ставшие более комплексными. Благодаря системе канализационных трубопроводов, появившихся в Париже стараниями инженера Белграна и барона Османа⁴⁵, жители многоэтажных домов получили «неограниченный»⁴⁶ доступ к воде. Поскольку владельцам городских квартир предоставлены новые возможности для ухода за собой, упоминание ванны на первых страницах трактатов о красоте обретает законные основания: укрепляется вера в преображение внешнего вида за счет щедрых свойств воды, поступающей парижанам в изобилии⁴⁷.

Однако значение ванной и туалетной комнат этим не ограничивалось. Ванная комната — это отвоеванное «личное» пространство: место, позволяющее «скрыться от посторонних глаз» и наилучшим образом отправлять «культ красоты»⁴⁸. Баронесса Стаф* в 1892 году признавалась, что для нее туалетная комната — это «алтарь, порог которого никто, даже любимый супруг, особенно любимый супруг, переступить не должен»⁴⁹. Отныне красота требует времени, совершенствование своего внешнего вида — дело, высоких результатов в котором можно добиться только «уединившись»⁵⁰. В ванной комнате следует «изучать свои манеры и жестикуляцию», наблюдать за «мимикой лица», разглядывать себя «не стесняясь»⁵¹. Итак, практики по совершенствованию красоты изменяются, переходят в частное пространство: уходит в прошлое традиционная, многократно воспроизводившаяся сцена, представляющая «даму за туалетом», причесывающуюся или красящую лицо перед большим зеркалом и в неизменном окружении зрителей

* Бланш-Огюстина-Анжела Суайе (Blanche-Augustine-Angèle Soyer), известная под именем Баронессы Стаф (1843–1911) — французская писательница, прославившаяся после выхода бестселлера «Правила поведения в свете. Как жить в современном обществе».

и ассистентов; ее заменяет сцена тайная, уединенная, где героиня прихорашивается, принимает ванну или рассматривает себя в зеркале на ножках.

УНИВЕРМАГ, «ХРАМ ЖЕНЩИНЫ»⁵²

В конце XIX века не только появились новые способы ухода и наблюдения за телом, большая часть которых была доступна только социальной элите, но и расширился ассортимент косметической продукции, доступной разным слоям общества. Существенное влияние на рост предложения в сфере товаров красоты оказала индустриализация. Продажи одной только парфюмерной продукции выросли с 12 миллионов франков за 1836 год до 26 миллионов за 1866 год, а в 1900-м составляли уже 90 миллионов франков⁵³. Сформировался обширный «рынок красоты». К концу века стандартом красоты становится красота искусственная, рукотворная, которую все труднее отделить от условностей мира моды.

Площадкой для всех этих изменений в Париже стал «универсальный магазин», именно здесь начиная с 1860-х годов творилась революция в торговле «новинками», похожую роль играл универмаг «Уайтли» (Whiteleys) в Лондоне и «Маршал Филдс» (Marshall Field's) в Чикаго. За счет «низкой надбавки к базовой стоимости товара»⁵⁴ большой магазин сумел привлечь под свою крышу продукцию из смежных областей и предоставить клиентам максимально разнообразный выбор: в 1890 году только в магазине «Бон Марше», который посещали 15 000 клиентов в день, в продаже имелись товары из 200 разнообразных категорий — от платьев и корсетов до декоративной косметики и духов⁵⁵. Этого удалось достичь благодаря интенсивному развитию промышленности, массовому производству товаров, увеличению доли рекламы в прессе, налаживанию связей между городами, расширению железнодорожных сетей. В результате товарооборот универмага возрос в несколько раз: только в том же самом «Бон

Марше» в середине 1870-х годов он составил 50 миллионов франков, в середине 1880-х – 100 миллионов, 200 миллионов в 1906 году⁵⁶.

«Колосс», «Вавилонская башня», «дворец сказочной феи» и «монстр-соблазнитель»⁵⁷, универмаг благодаря разнообразию товаров эксплуатирует желание женщины быть красивой и нравиться окружающим: здесь вся искусственность женственности выставляется напоказ. В конце века в универмагах все делается для того, чтобы вызвать у женщин желание покупать, в этом Золя заставил признаться одного из своих персонажей – Октава Муре, директора магазина «Дамское счастье»: «мы привлечем сюда толпы женщин и будем держать их в своей власти, а они, обольщенные, обзумев перед горами товаров, станут, не считая, опустошать кошельки»⁵⁸. Каждое эстетическое желание будет исполнено. Золя даже выводит образ новой церкви, собора из стали и стекла, где религиозный фанатизм уступил место жажде красоты: «На смену церкви и слабеющей вере пришел универсальный магазин, отныне именно он царит в праздных человеческих душах»⁵⁹.

Здесь мы видим первые проявления потребительской истерии, представленные у Золя карикатурным портретом современного общества: «Создался культ тела, красоты, элегантности и моды»⁶⁰. А также – первые коммерческие технологии, сделавшие избыточный ассортимент товаров для эстетического усовершенствования тела нормой. Во время международной выставки 1900 года магазин «Бон Марше» был представлен как «одно из самых примечательных мест в Париже»⁶¹, по нему водили экскурсии в сопровождении гидов-переводчиков.

Несмотря на успешность применявшейся в универмагах стратегии продаж, очевидно, что не все могли совершать одинаковые покупки⁶². Так, в самом начале XX века молодая учительница «Мадмуазель О.» (упомянутая историком

Жаком Озуфом), попав в деревню по распределению, признается, что из всех предметов туалета может позволить себе только «флакончик парфюмированной эссенции»⁶³. Ни кремами, ни румянами она не пользуется, поскольку ее доходов едва хватает на оплату квартиры, еду и одежду... В сходном положении оказывается Жанна Бувье, наемная работница в Париже в конце XIX века: она просчитывает свои ежедневные траты до сантима, признается в финансовых «затруднениях» и подозревает подруг в том, что им приходится идти на низости ради «перчаток, духов и прочих бесчисленных предметов туалета»⁶⁴. В самом начале XX века с похожими трудностями сталкиваются и молодые работницы; вот как они описывались в одном из немногих посвященных им романов: «одевались небрежно и пахли духами, которые доставались им сомнительной ценой»⁶⁵. Вдобавок отчетливо обозначилось социальное неравенство, переживаемое большинством как непреодолимый разрыв, обособивший даже человеческие желания. Это видно на примере рассуждений мадам Лоттен, хозяйки публичного дома в Дьеппе, настоятельно советовавшей мужу в 1880 году не нанимать девушек слишком «вежливых» и слишком изящных: «Никогда не бери на работу женщину из высоких кругов. Жители Дьеппа на нее не клюнут»⁶⁶. Сформировалась новая прослойка общества — мелкая буржуазия, читающая модную периодику и равнодушно относящаяся к уходу за лицом, волосами, косметике и духам. Телефонистки начала XX века признаются, что завидовали городским учительницам, похожим на «модные гравюры»⁶⁷. Но сохранились снимки, где сидящие рядком телефонные барышни, как их тогда называли, выглядят вполне подтянутыми, ухоженными, искусно причесанными⁶⁸.

Универмаги, в особенности «Бон Марше», распространяют «буржуазную культуру среди рабочих сферы услуг, тем самым приближая их к среднему классу общества»⁶⁹.

ЛИЦО КОМПАНИИ И «ЗВЕЗДЫ»

На динамично развивающемся рынке товаров красоты появляется еще одно новшество – продвигаемое с помощью фотографов и граверов лицо компании, чье призвание заключалось в повышении и насаждении ценности красоты. Театральные примы, знаменитые артистки эстрады на рубеже веков превозносили с плакатов достоинства духов марки «Лентерик» (Lenthéric), зеркал марки «Брок» (Broc), Медицинского института красоты, леденцов от простуды «Понсоле» (Poncelet)⁷⁰ или полупрозрачной рисовой пудры «Сара Бернар», поскольку именно эта пудра «сделает вас по-настоящему элегантно»⁷¹. От актрис требовалось предоставить в распоряжение косметической компании свое изображение, а также – письменно и публично выразить свои предпочтения в косметике или поставить подпись под готовыми рекламными фразами, весьма далекими от сегодняшних слоганов. Например, мадемуазель Барде, актриса «Комеди Франсез», в 1905 году поместила свою фамилию под словами «замечательная и даже восхитительная»⁷², относившимися к пудре марки La Perle. В США привлекать известных женщин к рекламе косметики стали раньше, чем в Европе: после визита Сары Бернар в Нью-Йорк в 1880 году вышла целая серия продукции под ее именем: кремов, парфюмированного туалетного мыла и лосьонов⁷³. Заметим походя, что это свидетельствует о постепенном повышении престижа актрисы в обществе – а также о постепенном формировании светского мира звезд, поставляющего обществу образцы для подражания: актриса и ее изображение способны превратить часть публики в целевую группу покупателей рекламируемого актрисой товара. Лицо компании – это не только безымянная красotka на иллюстрации в модном журнале, не бальзаковская «идеальная женщина»⁷⁴ или «великосветская дама» на гравюре, но и величественная, прославленная артистка, чей облик

легко узнается благодаря прессе и фотографиям. Связав свой образ с каким-нибудь товаром, актриса может задать определенный стандарт поведения. В среде парфюмеров появляются новые выражения: «мыло актрисы», «лосьон актрисы», «рисовая пудра актрисы»⁷⁵. В самом начале XX века на рынке красоты присутствуют образцы для подражания и их изображения, а также самые разнообразные и многочисленные косметические товары.

РЫНОК «КОСМЕТИЧЕСКИХ УСЛУГ»

В начале XX века возникает новая организация — косметический салон. Факт его появления свидетельствует о процессе формирования цельного представления об усовершенствовании красоты. Сами салоны были еще большой редкостью, но уже появились новые профессии и новое выражение — «косметические услуги», а также новая коммерческая структура — «институт красоты», где предлагались «консультации» специалистов, проводилось «лечение», «исправлялись недостатки лица и тела»⁷⁶. В рекламных объявлениях, относящихся к 1904–1905 годам, указываются часы приема специалистов и описываются предоставляемые услуги таких парижских салонов красоты, как компания «Атена» на улице д'Аббевиль, «Медицинский институт биологически активных веществ» на улице Бланш, «Научный институт красоты» на улице Лабрюйер. Большинство салонов могли похвастаться роскошным убранством: обоями, картинами, коврами и зеркалами⁷⁷, среди их клиентов числились исключительно привилегированные особы, «элегантные и благородные»⁷⁸, как утверждалось в рекламе компании «Атена». Применяемые в салонах методы шли в ногу со временем: здесь для усовершенствования красоты применяли специальные ухаживающие процедуры, а лечение проводили при помощи специальных аппаратов. В этом отношении наиболее показателен «Институт

физического воздействия», располагавший, согласно рекламе, всеми доступными на тот момент техническими средствами и приемами: там применяли «тепло и холод (гидротерапию), электричество всех видов, свет (белый и цветной), движение (гимнастику, механотерапию, массаж)», и все это с единственной целью — позволить «вам стать привлекательнее и сохранить красоту»⁷⁹. Практики по усовершенствованию красоты в достаточной мере принимались обществом — или же достаточно широко распространились, чтобы возникла целая сфера услуг по уходу за телом. Использовался весь арсенал технических средств того времени. При этом все они объединились в одну категорию, получившую название «косметическая продукция». Сюда могли относиться кремы, румяна, туалетная вода, мыло, зубная паста, различные пудры, предназначавшиеся для одной цели — «ухаживать за телом и лицом с помощью новых методов и средств»⁸⁰. В начале XX века выпускалась «косметическая продукция» таких марок, как «Кирн» (Kirn), «Крайсис» (Chrysis), «Эстель» (Estelle), «Мора» и др. Причем для каждой фирмы предметом заботы и торговли становится красота как единый, «целостный» проект по улучшению внешнего вида.

В сфере эстетики тела формируются новые профессии, новые практики и продукты. Деятельность Элены Рубинштейн (Helena Rubinstein) является, пожалуй, одним из лучших примеров успешного развития в этой области в 1910-е годы. Она не только много путешествовала между Европой и Австралией, но и в конце XIX века изобрела улучшающий цвет лица крем «Валаз» (la Valaze), в дополнение к которому выпустила серию косметических средств, применявшихся впоследствии в ее первом лондонском салоне красоты, открытом в 1908 году, и во втором парижском, на улице Фобур-Сент-Оноре (Faubourg Saint-Honoré), открытом в 1912 году. Затем Элена Рубинштейн переехала в США.

В салонах помимо процедур по уходу за лицом практикуют процедуры по уходу за телом: «шотландский душ», «массажи», «электролиз», «гидротерапию»⁸¹. Теперь функция института красоты не только в том, чтобы предоставить особый уход каждому клиенту, но и в том, чтобы обучать персонал на специальных курсах. В 1910-е годы салоны красоты Элены Рубинштейн стали примером для подражания всему миру.

В это время возникает профессия косметолога (*esthéticienne*), предполагающая обучение комплексному усовершенствованию красоты тела: в словарях начала века это слово еще не значилось, но в салонах красоты такая работа уже выполнялась. Появляются и более узкие специализации, например мастер по маникюру; в 1916 году появляется первое специальное сочинение⁸² по уходу за руками. Рынок косметических услуг стал достаточно широким, чтобы ориентированные на него профессии могли поддерживать его существование. В начале XX века формируется еще одно эстетическое направление — косметическая хирургия, обещающая «исправить любые телесные уродства и деформации»⁸³, — она еще только зарождается, но ее важная новаторская роль очевидна. Уже в 1910 году хирурги-косметологи были готовы исправлять кривые носы, торчащие уши, неправильные губы, щеки, демонстрируя первые снимки пациентов, которым была проведена ринопластика; хирурги не только исправляют «патологии», но и смело используют «автопластику, трансплантацию, протезирование и лечение радием»⁸⁴. Представители этой «новой науки» считают, что их деятельность — ответ на существующую в обществе потребность, и предполагают в будущем максимально расширить круг своих пациентов. Сфера эстетики существенно преобразуется: часть людей в ней работают, остальные мечтают исправить внешность с помощью предоставляемых здесь услуг. Пластический хирург,

осваивая современные техники и приемы, выполняет новую миссию: «Если прежде люди мало беспокоились об эстетике тела, то сегодня на нее возлагают надежды. Мы не столько служим для удовлетворения простой и наивной потребности нравиться окружающим, сколько повышаем социальную ценность личности и боремся за ее жизнь»⁸⁵. В 1910-е годы эстетические хирурги заявляли, что занимаются исключительно «восстановительным лечением», а деятельность пластического хирурга оценивалась как социально необходимая: назвать целью удовлетворение индивидуальных потребностей еще не решались.

ЧАСТЬ ПЯТАЯ
ДЕМОКРАТИЗАЦИЯ КРАСОТЫ?
(1914–2000 ГОДЫ)

«Дать определение красоте невозможно», — утверждает в современных трактатах о красоте, авторы которых с повышенным вниманием относятся к индивидуальным вкусам и предпочтениям¹. Уже давно устарело представление о едином идеале красоты. К тому же понятие телесной красоты все реже сводится к совокупности отдельных черт и исходит уже из целостного образа, создавая который современный человек утверждает собственную идентичность». Неотделимая от индивидуального образа жизни, от идеи здоровья и хорошего самочувствия, красота, а также уход, которого она требует, как будто отвечают на «настоятельное требование быть „в своей тарелке“, в ладу „с самим собой“ и своим окружением»². Поведение человека активно психологизируется, за счет чего выстраивается все больше ассоциативных связей между телесной эстетикой и восприятием себя.

Не менее важно то, что начавшиеся в 1920-х годах изменения привели к господствующему сегодня идеалу «вытянутой, как шпиль, фигуры»³, в образец возводится «тело-лиана с бесконечно длинными ногами»⁴, пластичное и мускулистое, неизменными характеристиками которого выступают «хорошее самочувствие»⁵ и «плоский живот». Из этого следует, что коллективная норма все же неизбежно присутствует в сознании и воздействие ее велико, а всевозможные способы подчеркнуть индивидуальность облика — лишь одно из проявлений той же нормы. При этом быстрая походка, яркий макияж, обнаженная и защищенная кожа преподносятся как проявления индивидуальности и — еще одно новшество — телесной свободы. Связь между красотой и хорошим самочувствием укрепляется, и обретение красоты и здоровья становится главной целью человека. Стройное, подвижное тело соответствует общественным стремлениям к производительности, адаптируемости и желанию предоставить женскому телу новую «свободу».

Когда физический облик человека становится главной целью, усложняются индивидуальные и коллективные референции красоты: практики совершенствования красоты сопровождаются страхом неудачи, каждый свободно распоряжается своим внешним видом, но при этом сам несет полную ответственность за свою красоту, и, если телесная красота по каким-то причинам недостижима, человек ощущает бессилие. Когда хорошее самочувствие преподносится как единственная и высшая истина, недомогание вызывает страх.

ГЛАВА 1 «СОВРЕМЕННЫЕ СИЛЬФИДЫ»¹

В телесной эстетике начала XX века, между 1910 и 1920 годами, происходит «метаморфоза»²: силуэт становится легче и длиннее. Ноги выставляют напоказ, прически приподнимают, демонстрируя длину тела. Модели, чьи изображения печатаются в журналах *Vogue* и *Femina* 1920-х годов, не похожи на модели 1900-х: «Создается впечатление, что женщины прибавили в росте»³. Женщина напоминает скорее стебель⁴, чем цветок, букву «I», а не «S»⁵. Линии тела растянуты чрезмерно, даже по сравнению с удлинённым силуэтом начала XX века.

Причем эта метаморфоза не ограничивается внешними проявлениями: грациозные линии тела свидетельствуют о независимости женщины, о фундаментальном изменении ее статуса. В упрощенном виде эта мысль представлена в журналах, выходивших во Франции в «Безумные»^{*} годы: «Если женщина любит много двигаться и вести активный образ

* «Безумными» годами во Франции называют 1920-е годы: период между концом Первой мировой войны и началом экономического кризиса 1929 года.

жизни, она нуждается в соответствующей одежде: удобной и свободной»⁶. Пока о такой одежде лишь мечтают, но эта мечта — предвестник решительных изменений.

ВЫТЯНУТЫЕ ЛИНИИ ТЕЛА

Рассмотрим произошедшие с силуэтом изменения подробнее. Детальная «обрисовка» тела Одетты Марселем Прустом, страстное, но контролируемое восхищение увиденным — это одно из самых точных описаний женского силуэта 1910–1920-х годов и его трансформации: «ее [Одетты] тело вырезывалось теперь цельным силуэтом, обведенным одной „линией“, и эта линия, чтобы дать точный абрис женщины, отказалась от пересеченных местностей, от бывших некогда в моде искусственных выступов и впадин, от выкрутасов, от многосложной раскиданности, но она же там, где анатомия допускала ошибку и зачем-то отступала от безукоризненно выполненного чертежа, одним каким-нибудь смелым поворотом выпрямляла естественные отклонения, она исправляла на всем своем протяжении недостатки, свойственные как фигуре, так и тканям. Подушечки, „сиденья“ безобразных „турнюр“ исчезли так же, как и возвышавшиеся над юбкой, распыленные китовым усом корсажи с баской, в течение долгого времени утолщавшие Одетте живот и создававшие такое впечатление, точно Одетта состоит из разнородных частей, которые никакая индивидуальность не могла бы соединить. Вертикаль „бахромочки“ и кривая рюшей были вытеснены выгибом тела, колыхавшим шелк, как колышет море сирена, и очеловечивавшим подкладочную ткань благодаря тому, что тело, как стройная и живая форма, наконец-то высвободилось из хаоса и из пелены тумана низложенных мод. И все-таки г-жа Сван хотела и умела сохранить нечто от прежнего, сочетая это с модами новыми»⁷. Эти изменения дополняются удлиненными, устремленными вверх линиями макияжа и прически: выщипанными бровями, приподняты-

ми скулами, стянутыми волосами. В одном модном журнале 1920-х годов о новых прическах говорится следующее: «Укоротив волосы, она стала выглядеть моложе и стройнее»⁸.

Слова «линия», «прямой», «простой» заполнили страницы модных книг. В изображениях тела преобладают вертикальные, устремленные вверх линии. Пропорции тела изменяются, ноги удлиняются, как у сильфиды: в «Безумные» годы «стройные линии»⁹ тела систематически ассоциируются с «длинными жилистыми ногами». Длина тела от стоп до пояса, которая, если судить по модным журналам XIX века, долгое время равнялась двойной длине торса, теперь достигает тройной его длины, об этом пишут в тех же самых журналах¹⁰. «Растяжение в длину»¹¹ происходит с такой скоростью и интенсивностью, что порой вызывает недоумение у модисток. Журнал «Ваша красота» (*Votre beauté*) задается вопросом: «Возможно ли, чтобы женщина так уродовала себя в угоду моде?»¹² Новшества телесной эстетики не оставили равнодушной и писательницу Колетт: в своем «Эгоистическом путешествии» 1920-х годов она так отозвалась о женщинах-каланчах: «Модно быть колбасой? Вы станете ею не раздумывая»¹³. Впрочем, «сухие геометрические»¹⁴ очертания вскоре будут смягчены, силуэт снова обретет округлые, но значительно более легкие, чем прежде, формы. Это видно на портретах ван Донгена*¹⁵ и пейзажах Лабурера**, на его картине «Прогулка к маяку»¹⁶ 1925 года всюду присутствуют вертикальные линии. О том же свидетельствует одежда марки «Шанель» (*Chanel*), приобретая которую женщина, как говорят, «покупает стройность»¹⁷.

* Кеес ван Донген (*Kees van Dongen*, 1877–1968) — нидерландский художник, один из основоположников фовизма.

** Жан Эмиль Лабурер (*Jean Émile Laboureur*, 1877–1943) — художник, гравер, офортист, литограф. С иллюстрациями Лабурера вышло около 80 книг писателей-современников.

Причем все происходящее с линиями женского тела — не только игра визуальных образов или слов. В эпоху между двумя войнами женский силуэт наделяется особым смыслом: «Кто не согласится с тем, что эстетика женского тела — один из важнейших признаков эволюции цивилизации?»¹⁸ — настаивает поэт Филипп Супо*. Изменение этих линий свидетельствует о продолжающемся поиске ответов на вопросы: вступить ли в конкуренцию с мужчиной, добиваться ли новых свобод? Ответ содержится в постоянной изменчивости этих линий. Словесные описания внешности, а также реклама, значительно изменившаяся за несколько лет, побуждают к раскрепощению: это прослеживается в твердой походке, непропорционально растянутой фигуре женщин, демонстрирующих достоинства дамского белья¹⁹ марки Valisère или Kestos²⁰ или преимущества «сигар и сигарет государственной табачной монополии»²¹. Из образа активной женщины возникает «женщина новая»: «Представляющая в мечтах, что она уже отвоевала для себя хоть какие-то права. По крайней мере право на то, чтобы отказаться от корсета, шагать размашисто, держать плечи так, как ей удобно, и не слишком утягивать пояс на талии»²². Одним словом, поведение и фигура женщины в это время выглядят убедительно, хотя в повседневной жизни борьба за независимость оказывается куда сложнее.

ЖЕНЩИНА-ПОДРОСТОК

Мода походить на мальчиков стала заключительным этапом трансформации представлений о красоте. Роман Виктора Маргерита «Женщина-подросток» (*La garçonne*), давший названия новой моде, между 1922 и 1929 годами разошелся миллионными тиражами²³. Главная героиня

* Филипп Супо (Philippe Soupault, 1897–1990) — французский поэт и прозаик, один из основателей дадаизма и сюрреализма.

романа Моника Лербье обличает лицемерие буржуазии, пускается в бесчисленные сексуальные авантюры, нарушает всевозможные запреты, пока неожиданно для себя самой не обретает душевное равновесие. Описанное в литературном произведении направление стиля, ставшее культурным движением, было перенесено в сферу эстетики тела: «Теперь „Женщина-подросток” не только название романа, но пример для подражания и даже имя нарицательное»²⁴. Под этим названием подразумевался определенный облик, определенный стиль в одежде, острые линии в макияже, короткие волосы.

О пренебрежительном отношении к автору в официальных кругах, успехе романа у читателя и сломе в представлениях о красоте, который вызвала эта книга²⁵, сказано немало. И все же подчеркнем еще раз, что основное влияние роман оказал именно на «телесный» облик. Прежде всего — на длину волос: все чаще женщины, «в 1925 году — каждая третья»²⁶, отдавали предпочтение короткой стрижке: трансформация женского образа затрагивает уже не только силуэт и линии тела. С практической точки зрения за волосами стало проще ухаживать, от тяжелого и громоздкого отказались в пользу легкого и струящегося. Короткая стрижка задала целую эпоху, она нарочито выставлялась напоказ, став характерной чертой своего времени, всегда особым образом подчеркивалась, ей даже стали «делать комплименты»²⁷. Изменилась давняя традиция наделять шевелюру таинственной, загадочной силой, скрытыми возможностями. В 1929 году княгиня Марта Бибеску так выражала свое удивление по поводу непонятного ей увлечения новой модой: «Какой неописуемой опасности они подвергают современных женщин, которые — без особой в том нужды и неизвестно зачем — по своему свободному выбору, словно сговорившись, отказываются от самого надежного, проверенного временем, исконного орудия соблазнения!»²⁸

Одни признаются, что воспринимают происходящее как «начало новой эпохи»²⁹. Другие положительно оценивают перемену прически: «Истинной красавице длинные косы ни к чему»³⁰.

Пример Фернанды Морельс, скромной швеи из департамента Нор, показывает, что изменения, касающиеся длины волос, затронули широкие слои населения. Молодая женщина остригла волосы в 1926 году, когда ей было 20 лет, и не решалась сказать об этом родителям: вечером, возвращаясь домой, она надевала накладную косу. Однако в предместьях Лилля она носила короткую стрижку открыто: здесь она предстает стремящейся к независимости «новой женщиной», готовой «наслаждаться жизнью до рождения ребенка»³¹ и работать после вступления в брак. Впрочем, долго обманывать семью Фернанде не пришлось: ее отец, рабочий металлург, в конце концов одобрил эстетический выбор дочери и даже был горд тем, что она столь современна. Обновление женского силуэта, безусловно, – культурное явление. Новая мода получает широкое общественное признание, это видно по публикациям популярных изданий: например, изображения женщин, напечатанные в газете Коммунистической партии «Безумных» лет «Работница» (*L'Ouvrière*), отражают описанные выше трансформации стиля, хотя мир деревни, для которой предназначалась газета, был весьма удален от основных событий в мире телесной эстетики³². О произошедших изменениях свидетельствует также заявление Поля Вайян-Кутюрье*, напечатанное в газете «Человечество» (*L'Humanité*) за 1935 год: «Желание нравиться – это потребность, и потребность важнейшая»³³.

Конечно, внешность не отражает истинное положение вещей. Ее функция – отвлечь внимание от «традици-

* Поль Вайян-Кутюрье (Paul Vaillant-Couturier, 1892–1937) – французский писатель, деятель коммунистического движения.

онных, закоренелых норм»³⁴ и старых порядков, которые по-прежнему ставили женщину в зависимое положение: несмотря на то что число работающих женщин увеличилось, среди замужних работали лишь единицы; в 1931 году среди американских и итальянских жен работали лишь 12 %, 15 % – среди английских и немецких, 35 % – среди французских³⁵. Фреэль, Дамья, Мистенгетт и Пиаф, певицы эпохи между двумя войнами, ведут себя провокационно, но вместе с тем признают полную зависимость от мужчин. В фильме 1932 года «Какой ты меня пожелаешь» Грета Гарбо так охарактеризовала женскую зависимость: «Я никто, у меня ничего нет, бери меня и делай со мной, что хочешь»³⁶. Идеал женщины-домохозяйки кажется «неопрровержимым»³⁷, его превозносят известные люди, моралисты, врачи.

Эти общественные установки все же имеют слабые стороны, с 1920 года все больше женщин считают их устаревшими, в особенности – молодые девушки; Поль Жеральди* называл их существами новыми, которых изменила только что окончившаяся война: «Демобилизованные мужчины вернулись с фронта. Дома они встретили своих женщин – дерзких, нетерпеливых, прямолинейных... и девушек... полуголых, накрашенных, грубых... и парни снова предпочли им мужскую компанию»³⁸. В «Безумные» годы линии тела становятся предвестниками будущего, силуэт – обещанием, призывом к освоению новых горизонтов: символическим воплощением независимости; «амбициозной мечтой»³⁹, которую некоторые сумели воплотить в жизнь и о которой прочие лишь помышляют⁴⁰. Модные журналы следят за происходящими изменениями, сопоставляя элегантность, с одной стороны, и деятельную жизнь, с другой, красоту,

* Поль Жеральди (Paul Graldy, наст. фамилия Лефевр, 1885–1983) – французский поэт и драматург.

с одной стороны, и усталость и работу, с другой, описывается «двойственность» повседневной жизни женщины, «характерная особенность современной жизни»⁴¹, в которой профессия сочетается с заботой о внешности. Коко Шанель утверждает, что создает одежду для «активной женщины, которая нуждается в удобном платье»⁴². В конце 1930-х годов журнал «Ваше счастье» (*Votre bonheur*) предлагает «каждой» женщине отдать предпочтение одному из трех типов макияжа в зависимости от случая: первый «для прогулок на свежем воздухе», второй «для работы», третий «для вечера»⁴³. В журнале «Femina» утверждалось даже, что изобретен новый вид спорта, практикуемый «молодым поколением»: «искусство выглядеть элегантно на работе»⁴⁴. Тогда же впервые появляются статьи о том, «как оставаться привлекательной целый день»⁴⁵, реклама, утверждающая, что «нанесение макияжа» — занятие «непроемное»⁴⁶, часто встречаются интервью с «работницами», «телефонистками», «машинистками», которых журналы нового типа спрашивают о том, «как им удается хорошо выглядеть»⁴⁷ в непростых условиях ежедневного труда. Для этих целей изобретают новые инструменты: зеркала, пудреницы, помады, духи, которыми можно было бы легко воспользоваться в течение всего дня, дамские сумочки и прочие аксессуары. На «работающую женщину» должно быть «равно приятно смотреть»⁴⁸ как в начале трудового дня, так и в конце. Тогда же возникает необходимость в ускоренном уходе за внешностью, чтобы укладываться в новый распорядок дня: «Оп! Подъем и сорокапятиминутная готовность»⁴⁹. Женский труд имел весьма ограниченную сферу применения, о чем свидетельствуют перечисленные выше профессии. Попытка же встроить эстетические критерии в трудовую жизнь, напротив, свидетельствует о более прочном соединении красоты и «занятости»: «Ведите мужской образ жизни, но оставайтесь женщиной»⁵⁰.

КРАСОТА И ЖИЗНЬ ВНЕ ЧЕТЫРЕХ СТЕН

Один из этих эстетических критериев имел символическое значение — воздействие на человеческое тело активности вне дома, благотворное влияние на организм свежего воздуха, моря и солнца. В модные фотографии вторгается свет, открытое пространство оживляет запечатленные на снимках фигуры. К тому же пляж отныне воспринимается не только как декорация, но и как особая среда: прогуливаются по пляжу все реже, чаще на нем расслабленно лежат, на снимках меньше людей в костюмах и больше — в купальниках⁵¹. В литературу входит тема «солнечного удара»⁵². Переосмысляются словесные описания. Например, в журнале «Ваша красота» за 1936 год девушка описывается так: «Она шла размашисто, и воздух словно летел вслед за ней, создавая внушительной силы тягу»⁵³. Считается, что лицо должно пробуждать «воспоминания об отдыхе»⁵⁴, тело — навевать мысли о «свежем воздухе», поскольку только на открытом воздухе формируется «истинная красота»⁵⁵.

Бывать под «открытым небом» становится непреложным правилом, как следствие — начинает цениться загар, внешнее противопоставляется внутреннему, обновляются устаревшие представления, связывавшие женственность с домом. Согласно новому образцу поведения, юной девушке следует как можно чаще «выходить»⁵⁶ из дому, что традиционно практиковалось с осторожностью и под строгим надзором. Впрочем, к подобным «выходам» не всегда относятся с энтузиазмом. В особенности к «эскападам» в мещанский и косный пригород, описанным Пьереттой Сартен⁵⁷ в 1930 году или в иллюзорно буржуазный Париж Симоны де Бовуар⁵⁸. Но в рассказах Пьеретты Сартен и Симоны де Бовуар говорится и о женских победах: о стремлении учиться, которому противятся родители и старшие родственники, об ощущении независимости, которое связывается с прихорашиванием и пребыванием на «свежем воздухе»; например,

одна из читательниц журнала «Ваша красота» называет жизнь на природе в палатке – «главным рецептом молодости и красоты»⁵⁹.

Все это существенно изменяет отношение к телу и рекомендации по уходу за ним. Отдых на побережье⁶⁰ формирует эстетику тела: в советах по уходу за собой говорится о том, каким должен быть «макияж для прогулки»⁶¹, чем «полезно солнце»⁶², как добиться «идеальной гладкости ног»⁶³ с помощью эпиляции. Загорелое тело становится символом красоты, важным «культурным сдвигом или его признаком»⁶⁴, хотя в трактате по эстетике тела 1913 года смуглый оттенок кожи по-прежнему называется «безобразным»⁶⁵. В начале 1920-х годов Марта Давели, певица парижского оперного театра, ввела моду на Биарриц, где, по ее словам, «солнце сделает из вас богиню»⁶⁶. Впоследствии любовь к солнечным ваннам стала общепринятой, поскольку загар «улучшает внешний вид»⁶⁷; в 1933 году в журнале «Ваша красота» давалась рекомендация приобретать «естественный солнечный загар»⁶⁸. В 1930 году идеальным считался красновато-коричневый оттенок загара: именно такой оттенок кожи, наряду с выступающими скулами и «матовым лицом»⁶⁹, превозносился в специальном номере журнала «Тайные признания» (Confidences), именно такого оттенка кожа «мельком увиденной во сне»⁷⁰ спортсменки в романе Анри де Монтерлана «Олимпийские странницы». На смуглом лице, напоминающем о приятном времяпрепровождении вдали от суеты, «глаза выглядят яснее»⁷¹, загорелое тело словно хранит в себе солнечную энергию.

В соответствии с новой рекомендацией проводить больше времени на «открытом воздухе» переосмыслиется и обновляется вся косметология. В 1930-х годах появляется реклама крема для загара⁷² марки Nivea, масла Ambre solaire, лосьона Bronzor, крема Olympiale, различных «солнечных экранов» и «солнечных бальзамов», благодаря которым кожа

«приобретает темный оттенок без вреда для здоровья»⁷³. В начале 1930-х годов в продаже появляются купальники с «отстегивающимися бретельками»⁷⁴, которые помогают добиться равномерного загара. Разворачиваются дискуссии о том, как поддерживать загар зимой. В этих целях с 1932 года использовались доступные немногим «световые ванны»⁷⁵, изобретенные Эленой Рубинштейн (Helena Rubinstein), а в 1935 году в обиход вошли специальные лампы для загара марки Alrina⁷⁶; существовал даже «индивидуальный аппарат, вырабатывающий ультрафиолетовые лучи», которые придавали коже «идеальный оттенок»⁷⁷, с 1935 года этот аппарат продавался в «Универмаге у Мэрии» (Bazar de l'Hôtel de Ville, BHV).

Однако «выход меланина на поверхность социального тела»⁷⁸ был не только модным явлением. В первую очередь загар свидетельствовал о беззаботном времяпрепровождении. Произошло масштабное изменение в сознании, в результате которого право улучшать собственную внешность, «делать себя красивым», стремиться к расслаблению и удовольствиям получил каждый. Никогда прежде общество не наделяло желание ухаживать за собой столь «исключительными» правами: позволить себе «настоящий отдых»⁷⁹, «отдаться солнечным лучам», добавить себе «очарования»⁸⁰. Такое отношение к отдыху свидетельствует об утверждении современной личности в масштабах всего общества, основным приоритетом становится личное время, когда человек может принадлежать самому себе. В это же время вводится право на оплачиваемые отпуска⁸¹, благодаря которому те немногие граждане, кому выпала удача отдохнуть за счет предприятия, насладились «первым годом счастья»⁸².

Кажущийся незначительным пример того, как изменилось отношение к загару в начале XX века, на самом деле имеет решающее значение. Появляются выражения с гедонистическими референциями, говорящие о том, что

перерыв в трудовой деятельности, удаление от привычных занятий, смена климатических зон благотворно влияют на человека⁸³: «помолвка с летом»⁸⁴, «простые удовольствия деревни»⁸⁵, «весеннее тело»⁸⁶. Пьер Мак-Орлан описывает летний отдых поэтически: «В ароматных вечерах у моря обновленное, помолодевшее тело возрождалось к жизни»⁸⁷.

Тогда же, в 1930-е годы, появились и противоположные мнения о загаре, его польза не всем казалась очевидной. Альфред Биттерлен в своем сочинении 1933 года «Как стать красивой»⁸⁸ указывает на такое негативное последствие солнечных ванн, как «пигментные пятна», и рекомендует загорать под зонтиком зеленого или фиолетового цветов, поскольку такой зонт эффективно задерживает вредные лучи. В 1935 году Алексис Каррель открыто заявляет о негативном отношении к темному оттенку кожи, рассуждая о здоровье в контексте расовых различий: «Мы не знаем наверняка, как именно влияют на тело солнечные лучи. Пока последствия не будут выяснены, белокожим людям не следует бездумно увлекаться нудизмом и принятием солнечных ванн, иначе говоря, подвергать кожу воздействию ультрафиолетового излучения»⁸⁹. Тем не менее на летних пляжах не только купались, но и загорали: так гигиенические процедуры, до сих пор практиковавшиеся исключительно в лечебных целях, приобрели индивидуалистический и гедонистический характер.

С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ ЦИФР

Демонстрация освещенного солнцем, активного, полюбощенного тела укоренила в сознании определенный образ, совмещающий худобу и силу. Мышцы и плоть создают двойной эффект: «Тело стройное, но мускулистое, изящное в движении, — вот что такое красота»⁹⁰. В описаниях женского тела тех лет впервые упоминаются мышцы «веретенообразной»⁹¹ формы — это двигательные силы; их

долгое время обходили вниманием. Колетт воплощает эти идеи в образе Винки: «промокнувшей насквозь, высокой, похожей на мальчишку, но тоненькой, с четко очерченными удлинненными мускулами»⁹². Анри де Монтерлан — в образе мадемуазель де Племюр, «чью внешность преобразили атлетические упражнения»⁹³. Пьер Мак-Орлан — в образе Эльзы «с округлым и приподнятым задом»⁹⁴. Впервые женское тело представляется физически активным, впервые внимания удостаиваются его «эластичные»⁹⁵, «тренированные»⁹⁶ мышцы, до сих пор считавшиеся особенностью исключительно мужской фигуры. В теоретических рассуждениях о красоте 1930-х годов встречается один и тот же образ: «Стройный, спортивный силуэт, тонкие мускулистые конечности, отсутствие лишнего жира, энергичное, экспрессивное лицо — вот сегодняшний идеал женской красоты»⁹⁷. «По-настоящему красивая женщина, — уверяет Коко Шанель в начале 1930-х годов, — не может быть похожа на куклу»⁹⁸.

Доминирующим критерием этой модели красоты периода между двумя войнами является обнаженное тело с его утонченными линиями. Верхняя одежда отражает то, что скрывается под ней на самом деле: «Современная фигура требует жертв»⁹⁹. Задуматься о достоинствах и недостатках тела заставляет главным образом пляж и все более открытые купальники: «У меня большая и отвислая грудь, рост метр семьдесят, я никогда не решусь надеть купальник, я в отчаянии»¹⁰⁰, — признается читательница журнала «Ваша красота» в 1937 году. Прослеживается существенная разница между письмами читательниц 1900-х годов, где речь ведется в основном о лице и макияже¹⁰¹, и письмами 1930-х годов, где говорится преимущественно о совершенствовании фигуры, описывающейся в мельчайших деталях.

Читательницы рассказывают о себе и интересуются всем подряд — как, например, в неимоверно длинном, но весьма обстоятельном письме в журнал «Ваша красота»

от августа 1938 года. Автор письма перескакивает с одной темы на другую, подробно описывает внешний вид каждой части тела, причем сначала без одежды, потом в одежде: «У меня очень широкие плечи и бедра. Когда я смотрю на себя в зеркало со спины, мне кажется, что из-за этих плеч и бедер я выгляжу очень толстой, хотя в целом я стройная. К тому же у меня не получается прибавить в весе: я была у врача, и он просто-напросто прописал мне отдых и какое-то общеукрепляющее средство. Но толку от всего этого никакого. Честно говоря, мне не очень хочется поправляться: если я некрасивая без одежды, то, располнев, буду выглядеть еще толще и уродливее в одежде. Я придумала замечательное оправдание: моя болезнь неизлечима. Какова эффективность упражнений для устранения кривизны ног, которые вы напечатали в январском номере? Действительно ли можно выпрямить кривые ноги и за какое время? Лишнего жира у меня нет, но живот непостижимым образом выпячивается. Наверное, это связано с чрезмерным прогибом в пояснице. Как вы считаете, в этом случае специальный пояс поможет лучше, чем корсет? У меня сильно выпирают тазовые кости. Ну и еще один вопрос, вам очень часто его задают, но мне совершенно необходимо знать наверняка: можно ли улучшить внешний вид груди, опустившейся на два или три сантиметра? Моя грудь быстро потеряла упругость, да и после родов лучше выглядит она не стала, скорее наоборот. Когда я поднимаю руки и расправляю плечи, грудь выглядит как надо. Я не прошу невозможного, но хочу сделать все, чтобы добиться существенных улучшений. Есть ли у меня шансы на успех?»¹⁰²

Постоянное сравнение открытых и сокрытых одеждой линий тела способствовало развитию антропометрии. Начиная с 1930-х годов страницы журналов и теоретические трактаты о красоте пестрят цифрами: вес и объем тела сопоставляют с ростом человека. Показатели роста и веса ста-

новятся более точными, соотношения между ними — более жесткими: оптимальный вес тела составляет не рост минус метр, то есть 60 кг для 1 м 60 см (рассчитываемый по традиционной формуле), — а должен быть меньше: 55 или 57 кг для 1 м 60 см — такая рекомендация дается в журнале «Модные прически» (*La coiffure et ses modes*) за 1930 год¹⁰³. В последующие десять лет снижение рекомендованной массы тела пошло быстрее.

Дата	Вес в килограммах
Январь 1929 года	60
Апрель 1932 года	54
Август 1932 года	53–52
Май 1939 года	51,5

Вес, рекомендованный журналом «Ваша красота», для женщины ростом 1,60 м¹⁰⁴

Тема веса постепенно становится самой обсуждаемой — несмотря на то что весы остаются редким, дорогостоящим и громоздким устройством, с чашей внизу и отсчетным устройством сверху, как на весах Quintenz, приведенных в качестве примера в энциклопедии «Медицинский Ларусс»¹⁰⁵ 1924 года: «Советуем вам измерять рост, потому что определить свой вес может далеко не каждый. Чтобы правильно взвешиваться, необходимо иметь дома прибор для взвешивания, а чтобы измерить себя, достаточно сантиметра»¹⁰⁶. Впрочем, после 1935 года весы претерпевают эволюцию, становятся мобильнее, легче, считывающий механизм с лупой размещается теперь прямо на чаше-платформе. В 1935 году в журнале *Femina* утверждалось, что «в каждой хорошо оборудованной ванной комнате должны иметься небольшие весы»¹⁰⁷. Журнал «Ваше счастье» в 1938 году знакомит читателей с «современной молодой женщиной», которая, спрыгивая с весов, сообщает мужу: «У меня идеальный

вес: я вешу 60 кг при росте 1 метр 67 сантиметров»¹⁰⁸. Компания «Овомальтин» (Ovomaltine), изготовитель питательных смесей, в 1838 году основывает одну из рекламных компаний, носившую название «Красота и идеальный вес»¹⁰⁹, на полученных при измерении веса цифрах.

Складывается целое движение, в рамках которого пропагандируется расхожий афоризм: «Кто часто взвешивается, тот хорошо себя знает»¹¹⁰, воспроизводятся примеры и таблицы, например, как на обложке журнала «Ваша красота» за октябрь 1933 года:

Рост	1,68 м
Вес	60 кг
Обхват груди	88 см
Обхват бедер	90 см
Обхват талии	70 см
Обхват руки	27 см
Обхват бедра	52 см
Обхват шеи	34 см
Обхват голени	34 см

С 1930 по 1939 год эти значения значительно изменились:

	1933 год «Ваша красота»	1938 год Marie Claire	1939 год «Ваша красота»
Обхват груди	83	85	81
Обхват бедер	87	85	75
Обхват талии	65	60	58

Идеальный силуэт для женщины ростом 1,60 м¹¹¹

«Главная составляющая женской красоты», вес тела впервые становится показателем здоровья. С избыточным весом связывают многочисленные недуги: на графике кривые смертности и килограммов пересекаются, что свидетельствует о существовании определенных рисков для здоровья среди тучных людей. Об этих рисках информировал своих

читателей журнал «Ваша красота», опубликовав таблицу, где приводились пять самых распространенных причин смерти:

Причина смерти	Худые	Нормальные	Полные
Апоплексия	112	212	397
Болезни сердца	128	199	384
Болезни печени	12	33	67
Болезни почек	57	179	374
Диабет	6	28	136
Всего	315	651	1 358

Болезни и вес тела («Ваша красота», сентябрь 1938 года)

Иными словами, в этой таблице показано, что от одних и тех же болезней умирает в четыре раза меньше худых людей, чем полных. В связи с этим ожирение, долгое время не считавшееся патологией, начали рассматривать как «серьезный»¹¹² недуг, болезнь, опасность которой доказана. Считалось, что лишний жир поражает все функциональные системы организма: начиная с того, что «закупоривает насос»¹¹³ сердца, и заканчивая тем, что «засоряет фильтр»¹¹⁴ печени. Демонстрируются стадии набора веса, ведется пристальное наблюдение за пороговыми показателями веса. Например, американские компании, занимающиеся страхованием жизни, с 1910 года ввели восемь новых тарифов, которые рассчитывались, исходя из отклонения веса тела клиента от 12 килограммов ниже нормы до 23 килограммов выше нормы. С некоторым запозданием эта шкала воспроизводилась во французских журналах, вводя в обиход показатели веса и степени ожирения¹¹⁵.

Начиная с 1920-х годов переход от «худого» тела к «полному» преобразуется в визуальный образ. Так, Поль Рише* описывает дефекты, вызванные постепенным набором веса: увеличение мешков под глазами, утяжеление второго

* Поль Рише (Paul Richer, 1849–1933) – французский анатом, физиолог, скульптор, преподаватель.

подбородка, потеря упругости груди, появление жировых складок на боках, утолщение бедер, отвисание ягодиц¹¹⁶. Анатомический рисунок показывает, как время изменяет внешний облик, детально обозначает последовательность этапов ослабления организма: теперь существует представление не только об этапах становления различных видов животных, но также о постепенном утяжелении плоти, отвисании кожи, искажении черт лица. При этом оплывшие линии фигуры требуют точных описаний, процесс набора лишнего веса, до сих пор не удостоивавшийся внимания науки, теперь становятся объектом пристального изучения, вызывают интерес у анатомов и врачей.

Выявляются не известные прежде симптомы ожирения, Жорж Эбер внятно описал их в своей несколько раз переиздававшейся книге «Мышцы и пластическая красота женщины»¹¹⁷, вышедшей в 1919 году. В частности, здесь говорилось о разных типах жировых отложений на животе: «живот одутловатый или утолщенный по всей поверхности», «живот надувшийся и округлившийся снизу», «живот отвислый или опущенный»¹¹⁸; то же с местами «жировых отложений»: «опоясывающее ожирение верхней части», «опоясывающее ожирение нижней части», «опоясывающее ожирение срединной части»¹¹⁹; помимо абдоминальной области, Эбер описал также «три стадии опущения»¹²⁰ груди. Таким образом, лишний вес человеческого тела стал рассматриваться не как единая масса, а как поэтапно нарастающая жировая ткань, причем с каждым этапом связывали определенные нарушения физической формы, что в свою очередь позволило лучше отследить начальные стадии ожирения.

КОДЕКСЫ И КОНКУРСЫ

Появлению моды на конкурсы красоты, вероятно, способствовало то обстоятельство, что телесные формы стали описывать с помощью цифр, обращая внимание на малей-

шие отклонения от принятых за идеал значений. В период между двумя войнами возникло множество состязаний в области телесной красоты за звание «королевы» или «мисс»: «Мисс Америка» в 1921 году, «Мисс Франция» в 1928-м, «Мисс Европа» в 1929-м, «Мисс Вселенная» в 1952-м¹²¹. Между тем прочно утвердившееся слово «мисс» свидетельствует о том, что в зарождающейся массовой культуре — изображениях, фильмах, музыке, рассчитанных на широкого потребителя, — американский продукт постепенно занимает лидирующие позиции.

Установленные на конкурсе модели красоты укореняются в общественном сознании: в «демократическом», регламентированном состязании участвуют образцовые тела, все параметры которых измерены и выставлены напоказ. Такие соревнования усиливают тенденцию к постепенному уточнению силуэта: например, в период между двумя войнами снижается такой важный показатель, как индекс массы тела (для получения которого необходимо вес тела, выраженный в килограммах, разделить на рост, выраженный в метрах и возведенный в квадрат). Так, индекс массы тела «Мисс Америка» в 1921 году составлял 21,2, а в 1940-м — уже 19,5¹²². В том же направлении изменился индекс массы тела «Мисс Франция» и «Мисс Европа», при том что сами девушки стали выше: в 1929 году рост «Мисс Франция» составлял 1,73 м, «Мисс Югославия» — 1,75 м, это считалось необычным и всячески подчеркивалось¹²³, хотя в США такой рост уже в то время являлся стандартным.

Вокруг конкурсов разгорались нешуточные страсти. Некоторые феминистки оспаривали сам принцип подобных состязаний, считая, что из-за них красота женщины понимается «слишком» традиционно. Другие считали, что такие конкурсы представляют собой сомнительную игру, построенную на соблазне и удовольствии: «Начинают они как королевы, а заканчивают — кокотками»¹²⁴.

Третьи уловили еще более опасную тенденцию: насаждение принципов евгеники. Искоренить эту тенденцию так и не удалось в «Безумные» годы; жестокий отбор, одним из примеров которого служит предложение организатора конкурса «Мисс Франция» 1928 года: «воспрепятствовать тому, чтобы в брак вступали физически плохо подходящие друг другу люди, с помощью зрелищных соревнований для тренировки глазомера»¹²⁵. В то время существовало представление, что Франция – это страна, «уродующая себя»¹²⁶; по этой причине давались наглядные примеры удачных с телесной точки зрения «брачных союзов», настоятельно рекомендовалось «улучшать человеческий род всеми возможными способами»¹²⁷. Бытование подобных суждений невозможно проигнорировать, несмотря даже на то что им противоречит принятый в 1920 году закон, ограничивавший начинания в области евгеники и запрещавший пропаганду противозачаточных средств¹²⁸.

Впрочем, чаще всего в эпоху между двумя войнами конкурсы красоты воспринимались как возможность быстро добиться успеха и признания в обществе, как фабрики по производству «звезд», чьи успехи прославляла пресса. В частности, события, происходящие с победительницами конкурсов красоты, освещала газета «Иллюстрация» (L'Illustration): путешествия¹²⁹, свадьбы (особенного внимания удостоилось бракосочетание одного из самых богатых людей мира – Агахана III и Иветты Дабрусс, уроженки Лиона, управляющей модным домом и завоевавшей в 1930 году титул «Мисс Франция»). Конкурс красоты проводится как спортивное соревнование: сначала проходят локальные отборочные туры, затем финальные соревнования (и это демонстрирует развитость коммуникационных, транспортных, информационных систем внутри страны). Идея такого конкурса демократическая по форме: противники сражаются равным оружием, чтобы победил сильнейший¹³⁰. В этом контексте усиливается

театрализация общества XX века, которую осуществляют средства массовой информации, а также утверждается идеал красоты своего времени: тело должно быть красивым не только в одежде, но и в купальнике; «пять очков за лицо и пять очков за тело»¹³¹ — говорится в газете «Иллюстрация» за 1939 год, а в фильме Аугусто Дженина «Премия за красоту» 1930 года на летнем пляже в Сен-Себастьяне¹³² торжествует плоть. Конкурсы красоты пропагандируют идею совершенствования внешнего вида, это следует из рекламного текста: «Каждую минуту за вами наблюдают доброжелатели и враги: вы неизбежно участвуете в конкурсе красоты»¹³³, — утверждается в 1928 году в рекламе пудры «Ниде», «роскошной, с деликатным ароматом», использование которой обрекает вас на «успех»¹³⁴.

ГЛАВА 2 ПРИБЛИЗИТЬСЯ К ЗВЕЗДАМ

Кино, заполонившее мир визуальными образами, легко воспроизводимое в любой точке земного шара¹, способствует дальнейшему уточнению критериев красоты, выработанных в период между двумя войнами, и широкому их распространению: внешность, свидетельствующая о пребывании на свежем воздухе, строгий контроль за линиями тела, аккуратный макияж и ровный цвет лица, демонстрация стройного и загорелого тела в качестве образца. Кроме того, кино укрепляет статус звезды в обществе, основы которого заложили актрисы конца XIX века: образ известной актрисы может быть использован в рекламе, она работает в качестве модели. Производство звезд достигло промышленных масштабов в голливудском кино, на «фабрике грез»², покорившей мир своими сюжетами, художественными мирами и героями, насаждавшей свои культурные ценности. Восторг перед идеалом красоты, недостижимым и доступным, неподражаемым и «человеческим», демократизирует желание быть красивым, постепенно трансформируя как само представление о красоте, так и способы ее достижения.

ФАБРИКА КРАСОТЫ

Кино обновило мир воображаемого. Кино изменило идеалы красоты, черпая вдохновение в современных ему тенденциях. Слава «звезд», освещающих экраны 1920-х годов, оставляет в тени созданных ими персонажей и фильмы, где они сыграли. Прославленные актеры становятся образцом для подражания, всеобщая любовь к ним достигает мифических масштабов: бытует мнение, что звезды — необыкновенные существа, явившиеся в мир людей, чтобы «любить и быть любимыми»³.

В мире визуальных образов, где внешний облик важен по определению, красота является важнейшим средством привлечения зрителя. Об этом пишут специальные журналы о кино, на страницах которых знаменитые актеры охотно делятся секретами макияжа⁴ и фотогеничности⁵, учат, «как быть неотразимой»⁶, а помещенная рядом реклама обещает читателю и потенциальному потребителю «длинные и густые ресницы», тело «без лишних волос», «ухаженную» кожу, «чарующий» взгляд и «идеальный» нос⁷. В 1930-е годы Глория Свенсон, любимая актриса Сесиль де Милля*, а также Констанс Беннетт, партнерша Эриха фон Штрогейма**, запускают собственные линии косметических средств⁸, «Мадам Уври» (Madame Ouvry) успешно продает во Франции «Голливудскую маску»⁹; Макс Фактор, гример звезд первой величины, выпускает линию косметики для широкого потребителя¹⁰, а подписанные актерами собственные фотографии, журналы и критика создают

* Сесиль Блаунт де Милль (Cecil Blount De Mille, 1881–1959) — американский кинорежиссер, продюсер, один из самых успешных американских кинодеятелей.

** Эрих фон Штрогейм (Erich von Stroheim, 1885–1957) — американский кинорежиссер, актер, сценарист, автор «Алчности», одной из лучших немых картин.



Глория Свенсон в фильме «Зачем менять жену». 1920

и усиливают внимание публики к красоте и развивают рынок косметики.

Своеобразие влияния киноиндустрии на красоту заключалось в демонстрации существующих эстетических критериев. Играя с телом, светом, экраном и чувствами зрителя, кино повышает ожидания, выявляет скрытые желания. Кино служит поставщиком иллюзий в реальный мир, превращая созданные на экране образы в «глашатаев красоты»¹¹.

Лицо актрисы, увеличенное до размеров экрана, демонстрирует идеальный макияж: правильные цветовые переходы, гладкая кожа, утрированно подчеркнутые глаза. Пример мнит себя «создателем»¹². Помещенные за актером прожекторы создают «эффект ореола, подсвечивая кончики волос»¹³, превращая оптическую иллюзию в грезу, где лица светопроницаемы, а плоть прозрачна¹⁴. Все эти уловки, приемы и ухищрения только усиливают представление о звезде экрана как о существе сверхъестественном. В кино красота преобразуется, становится «совершенной, сияющей, вечной»¹⁵. Как лицо Греты Гарбо в роли королевы Кристины, когда она стоит на палубе корабля¹⁶ и волосы ее развеваются на ветру — проникновенное, без малейших изъянов и неровностей. Или лицо Луизы Брукс в образе женщины-подростка в фильме «Ящик Пандоры»¹⁷: необычайно гладкое, блестящее в обрамлении коротко стриженных волос. «Светящаяся» кожа, «насыщенный» цвет лица, точечная линия бровей, подчеркнутые черным глаза, маскировка недостатков — вот чему учит экран. Так, в издании «Ежедневный репортер» (Daily Reporter) в 1919 году утверждалось, что «кино порождает новые типы красоты»¹⁸, а в журнале «Киномир» (Cinémonde) в 1930 году писали, что, «посещая кинотеатр раз в неделю», вы узнаете «больше, чем в любом салоне красоты»¹⁹.

Особенно выигрышно в свете софитов смотрелась белокурая шевелюра оттенка «платиновый блонд», который получали обесцвечиванием волос. Этот цвет озарял экран своим блеском и стал, как утверждалось в 1935 году в журнале «Ваша красота», «воплощением современной женщины»²⁰. Моду на «платиновый блонд» ввела американская актриса Джин Харлоу в самом начале 1930-х годов, полагавшая, что этот цвет придает ее внешности сияние. Вскоре обесцвечивание волос превратилось в повальное увлечение. «Все звезды — блондинки»²¹, констатировал «Киномир» 1933 году,



Джин Харлоу

а в журнале «Ваша красота» безапелляционно заявлялось: «Блондинки – аристократки среди красавиц»²². Блондинок бурно обсуждают в прессе, их называют «ослепительными», «лучезарными», «желанными»²³. Выходит реклама специальных средств, гарантирующих потребителю «сияющие»²⁴ или «мягкие, блестящие и гладкие, как шелк»²⁵, волосы.

Такое отношение к цвету волос, разумеется, имеет сложную природу, прежде всего оно указывает на повышенное внимание к волосам как таковым, на их освобождение, точнее – высвобождение из-под шляпки: «Волосы – это самое главное»²⁶, – признавалась актриса Эльвира Попеско в 1935 году. Они придают законченный вид лицу, демонстрируя ухоженность. Складывается впечатление, будто на волосы обращают внимание в первую очередь, что они становятся главной характеристикой знаменитостей: «Вверху блондинка Мюриэль Эванс, внизу брюнетка Джоан Гейл»²⁷. Показателен также пример актрисы Джоан Блонделл, всячески подчеркивавшей связь между цветом ее волос и фамилией²⁸. Конечно, мода на светлые волосы не могла помешать выходу в свет фильмов, которые одним своим названием отходили от господствующего образца: в 1930 году на экраны

выходит «Красавица с рыжими волосами», в 1936-м — «Не делайте ставки на блондинок», в 1933-м — «Триумфальное возвращение рыжеволосой Нэнси Кэррол»²⁹. Но важнейшим признаком произошедших изменений стал образ развевающихся на ветру волос, ничем не защищенных, без шляпки, крашенных или завитых. Причем кино не столько создает этот образ, сколько воспроизводит его, вызывая в середине 1930-х годов еще больший интерес к волосам: «Первое, что бросается в глаза в холле какой-нибудь гостинцы, в ресторане или на празднике, — усердие, приложенное к созданию прически»³⁰. Кино, безусловно, оказало влияние на форму причесок и цвет волос.

Повлияло оно и на тело и его пластику: самое заурядное движение на экране превращалось в выразительный жест. В 1923 году Деллюк* обращал внимание на то, что, «если провести вечер в компании с Назимовой** на черно-белом экране, останется сильное впечатление от искусных и четко прорисованных, как орнамент, поз»³¹. Режиссер Рубен Мамулян просил Грету Гарбо жестикулировать так, словно «руки исполняют музыку», а ходить так, словно «каждый шаг — это грациозный танец»³². Актриса — это прежде всего материальная плотность, мгновенно притягивающая к себе внимание. К ее телу возникает повышенный интерес, и это, в свою очередь, отличает ее от актера, основные функции которого в голливудском кино сводились к действию или работе: женщина — соблазняет, мужчина — действует³³. Женщина в кино тем более привлекательна, что очаровывает одними своими движениями. Архаичные роли мужчины и женщины

* Луи Деллюк (Louis Delluc, 1890–1924) — французский кинорежиссер и кинокритик. Теоретик группы кинематографистов «Авангард». Сформулировал понятие «фотогении».

** Имеется в виду американская актриса Алла Назимова (1879–1945).

воспроизводятся в мифе, окружающем звезд. В этом мифе традиционная связь между женщиной и красотой, связь, характерная исключительно для женщины, незаметно обретает существенное значение. Стереотипы прошлых веков не исчерпали свои силы. Но не только они господствуют в сознании: там есть место и для *real woman**. Такой как Грета Гарбо в фильме «Женщина дела»³⁴, — решительно современной: она говорит с мужчинами на равных, демонстративно курит и управляет собственным автомобилем «Hispano». Или Марлен Дитрих, которая регулярно берет шефство над давшими слабу мужчинами. На страницах «Киномира» ведется полемика о «феминизме в кино»³⁵. Реальная жизнь, где утвердились новые женские профессии — от маникюрши до машинистки, заполняет киносценарии, пусть и приукрашенные сказочным хэппи-эндом.

ЭСТЕТИКА «СЕКСАПИЛЬНОСТИ»

Значительные обновления произошли в телесной эстетике: выработались способы демонстрации тела и запечатления его на киноленту. Важные для кинозвезды характеристики обрели словесное выражение. В самом начале 1920-х годов Деллюк вводит понятие «фотогения», под которым понимается «красота», имеющая «кинематографическую специфику»³⁶. Считается, что «настоящие» звезды должны лучше выглядеть на пленке, чем все прочие. Чернобелый цвет проявит их красоту во всем блеске, фотоизображение подчеркнет выразительные черты. В 1930-х годах этот концепт становится столь популярным, что его используют в рекламе: например, о пудре «Бобаль» говорится, что она «повышает фотогеничность»³⁷, устраиваются конкурсы на самую фотогеничную внешность³⁸. В 1939 году журнал «Киномир» организовал конкурс на звание «Мисс

* *Real woman* (англ.) — настоящая женщина.

Cinémonde», участники должны были прислать в редакцию свои фотографии, соответствующие специальным требованиям: кандидатка должна «подготовиться к съемке», обратиться к хорошему фотографу, выбрать угол съемки, следить за достаточной освещенностью, рассчитать размер фотографии³⁹. Отныне, что красиво, а что нет, решают фотоаппараты и камеры⁴⁰.

В период между двумя войнами расширился словарь кинематографической культуры. Например, появилось слово «гламур» — загадочное понятие, совмещающее в себе такие качества, как особым образом выставленный свет и внимание к деталям⁴¹. Часто упоминается еще одна характеристика, которой должна обладать звезда: в ней должно быть то самое «it», «нечто», как это формулировалось в статьях 1920-х годов; она должна быть «сексапильной», писали авторы в 1930-е годы. И в первом, и во втором случаях речь идет о «притягательности», «необъяснимом магнетизме»⁴², который воспринимается прежде всего на чувственном уровне. «It girls»^{*},⁴³ 1920-х годов, а также главные «сексапильные» знаменитости 1930-х годов излучают эротическую привлекательность. Разумеется, подобрать точное определение этому «тайному магнетизму»⁴⁴ невозможно, хотя журнал «Ваша красота» вышел из затруднительного положения, назвав его «шармом»⁴⁵. «It» предполагает внимание к определенным частям тела — груди и ногам, к походке, «фривольным колыханиям извивающегося тела»⁴⁶, взгляду, устремленному в глаза партнера или на зрителя именно в тот момент, когда «приличная девушка, обращаясь к мужчине, опустила бы глаза»⁴⁷; внимание к манере говорить, что выражалось в «сексапильном голосе»⁴⁸. Определение этому феномену невозможно подобрать еще и потому, что

* It girl (*англ.*) — девушка, в которой есть «it», «нечто», то есть притягательность и магнетизм.

телесная чувственность может выражаться в чем угодно. Важно здесь то, что сексапильность принимается в расчет; в эстетике четко обозначился переход к эротизму и чувственности: «Звезда должна быть не идеальной моделью внешности, а обладать набором сексапильных качеств, подавать достойный восхищения пример по созданию самого себя»⁴⁹. Постепенно слово «сексапильность» становится общеупотребительным: сначала посредством рекламы, обещающей, например, что ресницы марки Soysa⁵⁰ прибавят облику «сексапильность»; затем – трактатов о красоте, где этим словом обозначается «способность пробуждать желание и внушать любовь»⁵¹. Это предполагает, что общество одобрительно относится к подобному поведению индивида. Гедонистическое представление о красоте приобретает законные основания.

Кино продолжает дело, начатое в романах конца XIX века⁵². Оно играет с запретным; так, из-за составленного в 1920 году кодекса Хейса, в соответствии с которым цензурировались фильмы в США⁵³, было изобретено «искусство показывать ноги» (*leg art*⁵⁴) – в кадре появились полуобнаженные ноги, как у Лилиан Харви в фильме «Родимое пятно» 1930 года: ее героиню, воровку, вычислили по «метке» на бедре; или как в снятом в 1930 году компанией «Парамаунт» фильме «Зеркало на четырех ножках»: в створках этого зеркала отражаются неожиданные ракурсы⁵⁵. Кино заигрывает с чувственностью путем отрицания ее, и тем самым вызывает еще больший интерес к ней. Например, Луиза Брукс в фильме «Ящик Пандоры» 1929 года создает образ юной девушки, диковатой, шаловливой, с наивным выражением лица и безотчетной развязностью зрелой женщины, притом неосознанность этой развязности оказывает особенно сильное эмоциональное воздействие. Более сложные, реалистичные персонажи 1930-х годов обогащают эту эстетику: лукавство и расчет сочетаются в них с наигранной невинностью.

Примером такой загадочной, нарочито притягательной красоты была Марлен Дитрих: «волнующее спокойствие... неопределенное выражение лица, за которым скрывается то ли глубочайшая порочность, то ли величайшая простота»⁵⁶. Эстетическая составляющая доведена в этом образе до предела главным образом потому, что провокационный характер ее тщательно продуман.

НЕДОСТИЖИМЫЙ И ДОСТИЖИМЫЙ ИДЕАЛ

Вся киноиндустрия работает на то, чтобы красота звезд экрана выглядела сверхъестественной. Свет софитов превращает актрису в высшее существо. Ее совершенство отделяет ее от реального мира. Недоступность ее личной жизни только усиливает этот разрыв. Недостигаемая Марлен Дитрих заставляет зрителя остолбенеть, даже когда разгуливает по улицам, заходит в магазины, посещает приемы: «Если присмотреться, можно увидеть странную отрешенность в выражении ее глаз»⁵⁷. Еще большую отчужденность демонстрирует Грета Гарбо, когда сжигает письма своих поклонников не читая и все реже появляется на публике, предпочитая образ мраморного «голливудского сфинкса»⁵⁸. Кинодивы охраняют свой мир. Производители фильмов создают культ этих исключительных личностей, чтобы извлечь из них наибольшую выгоду.

Все это повышает ценность советов кинозвезды о привлекательности, их постоянно печатают в кинообзорах и журналах. Однако в этих рекомендациях нет ничего нового, они созвучны психологическим убеждениям среднего класса эпохи между двумя войнами: залог успеха — в решимости и воле⁵⁹. В борьбе за красоту повсеместно рекомендуется проявлять упорство: французская актриса Сесиль Сорель утверждает, что добилась стройности за счет «строгой самодисциплины»⁶⁰; американская актриса Биби Даниелс говорит, что необходимо регулярно доводить себя до изнеможения «гимнастикой»⁶¹; американская актриса Джоан Кроуфорд

приводит примеры различных упражнений, рекомендует выполнять их «постоянно»⁶² и говорит, что ей пришлось пойти на «настоящие жертвы, чтобы обрести идеальные формы»⁶³. Часто повторяются и воспроизводятся три слова: «дисциплина, физкультура, диета»⁶⁴. Вывод напрашивается сам собой: «Помните, что сегодняшняя привлекательность звезд — не данность, но результат упорного труда»⁶⁵.

Так появляется новая идея о преобразовании недоступного божества в доступный объект: «Звезды сделаны из того же теста, что и остальные люди»⁶⁶, утверждалось в журнале «Ваша красота» в 1935 году, в специальной подборке материалов на тему «Фабрика звезд»⁶⁷. В журнале *Marie Claire* говорилось, что знаменитости отличаются от обычных людей особой выдержкой и ничем более; здесь же пройденный звездами путь к славе представлен в карикатурном виде: «Как из ничем не примечательной женщины сделали Марлен Дитрих», «Как дурнушка превратилась в Джоан Кроуфорд», «Как Грете Гарбо удалось стать красавицей»⁶⁸. Все они преобразились только благодаря грамотному и постоянному уходу за собой. Разве Джозеф фон Штернберг* не утверждал, что преобразил Марлен Дитрих? Впалые щеки, выщипанные брови, искусно подчеркнутые скулы и подбородок, утонченный силуэт; к моменту окончания изнурительной работы над собой актриса потеряла 15 килограммов веса⁶⁹: Марлен голливудского периода заставляет позабыть «примитивную» Марлен берлинского периода. Ее лицо приобрело загадочное выражение, тело стало легче, она освободилась от всего, что принадлежало прежней актрисе с безвкусной кукольной внешностью. Почему бы не последовать ее примеру? Этот неординарный вывод свидетельствует не только о том, что культ звезды сохранился, но и том, что он трансформировал сознание людей.

* Джозеф фон Штернберг (Josef von Sternberg, 1894–1969) — американский режиссер и продюсер.

Тело знаменитых актрис выглядит гибким, отточенным в упорной работе над собой: экран демонстрирует «фантастический» и в то же время реальный «портрет»⁷⁰. Кинодив сопровождает великая социально-эстетическая мечта: при всей недостижимости и исключительности звезд их скромное прошлое, постоянные занятия и тренировки приближают их к простым смертным. Они похожи на тех, кто на них смотрит. Джоан Кроуфорд начинала «официанткой в кафе», Джейн Рассел «секретаршей у дантиста», Марлен Дитрих «статисткой в театре», Сьюзи Вернон «машинисткой»⁷¹, жизненный путь каждой из этих звезд, казалось, могла повторить любая женщина. Самые недостижимые звезды подают надежду самым «волевым» зрительницам, заставляя поверить, что обрести совершенную красоту может любой желающий, что недоступный идеал доступен и достижим. Журнал «Ваша красота» за декабрь 1935 года иллюстрирует эти рассуждения конкретным примером: здесь приведятся фотографии женщины «такой, как все»⁷², работающей машинисткой в редакции одной газеты; снимки сделаны до и после того, как женщина прошла специальный курс косметических процедур. Читатели могут убедиться, что преобразование в самом деле совершилось. Макияж, прическа, одежда — все это неожиданно приблизило заурядную девушку к звездам экрана. Итак, чудесное превращение стало возможным: «Какой из всего этого вывод? Нет больше некрасивых женщин... Есть женщины неухоженные»⁷³.

Впрочем, нельзя сказать, что это новаторская идея: еще в XIX веке высказывались соображения в пользу повышения доступности красоты⁷⁴. Изменился способ продвижения этой идеи в массы. Особое внимание обращается на красавиц из народа: никому не известных женщин, которые преобразились исключительно благодаря собственным заслугам: прежде они ничем от других не отличались, а теперь вызывают всеобщий восторг. В XX веке демократизация

красоты происходит вокруг мира кино и осмыслиется в свете волюнтаристских, даже меритократических идей. Суть этого поработощающего оптимизма журнал *Vogue* попытался выразить в эпатажной фразе: «Хорошенькая девушка — случайность; красивая женщина — достижение»⁷⁵.

ТРИУМФ ЭСТЕТИКИ, ТРИУМФ ВОЛИ

Итак, в работе над телом помогают, как представлялось, два фактора: отпуск и сила воли. Эти представления в начале XX века укрепляли веру в то, что у человека появилась возможность обрести власть над собственным телом. Формируется психологическое пространство, в котором живущий в демократическом обществе индивид мечтает о постоянном преобразовании себя: в особенности о том, чтобы управлять своим обликом усилием воли. Новые способы релаксации отныне могут быть связаны с физической активностью, путешествия — с аскетизмом: к тому же росту самодисциплины способствует общественное сознание, в котором больше места стали занимать напряженность, конкуренция и соревновательность.

Популярная психологическая литература по воспитанию твердости характера появилась еще в конце XIX века. Эти книги, пропагандирующие упорство и выдержку, предназначались для желающих продвинуться по социальной лестнице, управленцев и административных работников⁷⁶. Они должны были помочь людям справиться с увеличением обязанностей, научить их «верить в себя»⁷⁷, выдерживать конкуренцию в мире равных возможностей. Авторы этих сочинений рассказывали о том, как «стать сильнее»⁷⁸, как проложить «свой путь в жизни»⁷⁹, как «производить благоприятное впечатление на окружающих своей внешностью»⁸⁰. Такая литература была адресована главным образом мужчинам. В ней говорилось не столько о красоте, сколько о шарме. Она продолжила начавшуюся уже давно психологизацию

поведения и доводила ее до веры в возможность полной власти над собой.

Обновления в этом жанре происходят после 1920 года, когда «резко возросло»⁸¹ число женщин, занятых в производственном секторе экономики: в государственном управлении доля женщин возросла с 28 до 44 % между 1906 и 1931 годами, на административных должностях в частной сфере — с 26 до 44 % между 1910 и 1921 годами⁸². В этой психологической литературе, день ото дня все более волюнтаристской, отчетливой и отчетливой проявляется уклон в эстетику и физическое совершенствование, даются советы по вложению сил во внешность и в работу — для женщин эти две области по-прежнему были загадочным образом связаны⁸³. По словам Марсель Оклер, главного редактора журнала *Marie Claire*, в 1937 году ей удалось убедить своих читательниц в том, что «их счастье зависит от них самих»⁸⁴, она предложила им воспользоваться методом «самовнушения» по специальному комплексу упражнений с заданной длительностью выполнения для каждого: «Каждое утро, прежде чем вы начнете приводить себя в порядок, посмотритесь в зеркало, прямо в глаза, и заставьте их заблестеть, заиграть и светиться тем пламенем, которое наверняка горит в каждой из вас. Это простое, но эффективное упражнение по самовнушению»⁸⁵. За этим следует до карикатурности популярное изложение научных психологических теорий, разработанных в начале XX века: «Если вы будете регулярно выполнять [то или иное упражнение], ваше внутреннее «я» выработает привычку подчиняться вашей воле»⁸⁶. В результате, как утверждается, можно будет до бесконечности модулировать форму и очертания тела одним усилием воли.

На самом деле не так важно преобразующее воздействие самовнушения, как та сила, которую приписывают воле, способность контролировать себя и слушать свое тело. Неменьшее значение имеет уверенность в том, что усилием

воли можно мобилизовать поступление энергии в мышцы во время реально или мысленно выполняемых гимнастических упражнений: например, «мысленно сосредоточьтесь на дыхании»⁸⁷ или «сосредоточьте внимание на работающей мышце, думайте о ней и попытайтесь почувствовать, как она выполняет свою функцию»⁸⁸. Цель этих тренировок в том, чтобы получить возможность стать «скульптором своего тела»⁸⁹. Графиня де Полиньяк, дочь Жанны Ланвен (Lanvin), рассказывала, что может тренироваться в самых неожиданных местах, главное, чтобы никто не заметил: «Днем в машине, во время беседы, я втайне от всех выполняю упражнения. Поворачиваю запястья и медленно поднимаю их так, как будто они невыносимо тяжелые. Таким нехитрым способом мне удалось развить железную мускулатуру»⁹⁰. В 1938 году журнал «Ваше счастье» предлагает читателям «незаметную гимнастику», которой можно заниматься «в ожидании автобуса», «в метро», выполняя упражнения так, чтобы никто не видел, но с предельной мысленной концентрацией: «Чтобы укрепить мышцы коленей, бедер и ягодиц, напрягайте и расслабляйте каждую ногу попеременно... за несколько минут вы сможете совершенно незаметно выполнить серию упражнений»⁹¹.

В рамках этой практической психологии изобретается новое искусство — подвергать испытанию волю человека, а также формируется новое представление о теле — более детальное, направленное вовнутрь и сосредоточенное на способностях души и интеллекта. Рекомендуются «прислушиваться» к своим чувствам, чтобы лучше их контролировать; визуализировать желаемые телесные формы, чтобы легче было их добиться. «Следует постоянно думать о животе и мышцах, которые наконец сделают его плоским, ведь именно таким мы хотели бы его видеть»⁹². Красота подчиняется работе мысли: не только воля может воздействовать на тело, но и наоборот, если обратить внимание на то, что сообщает

нам тело, на «ощущения кинестезические, то есть идущие от органов, и синестезические, идущие из мышц, эти ощущения помогут вам наладить доверительные отношения с телом»⁹³. Например, правильное дыхание не ограничивается двигательной функцией, но включает в себя и «ощущение того, как воздух полностью заполняет легкие»⁹⁴. Впервые работа по усовершенствованию красоты ведется над телом, о котором существует осмысленное представление в сознании и которое подчиняется диктату воли даже на уровне ощущений.

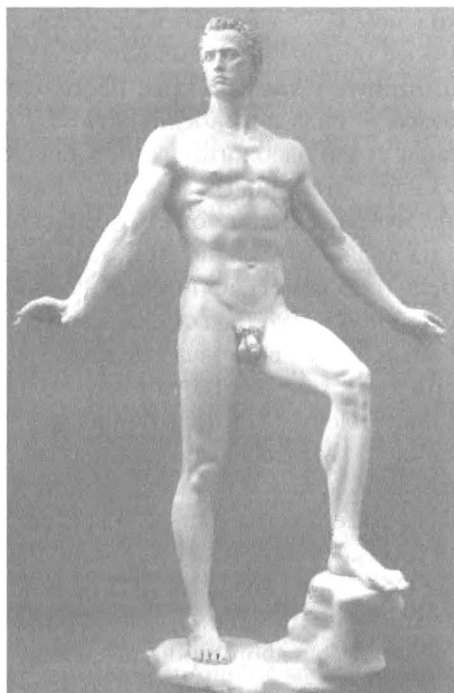
Триумф воли изменяет отношение к власти над собой и к самому себе. Авторы публикуемых в журналах рекомендаций разделяют людей на тех, у кого есть воля, и тех, у кого ее нет. Все реже предписания даются в форме авторитетных указаний, и все чаще они направляются на включение чувства вины, связанное с личной ответственностью. Эти рекомендации предполагают активное, целенаправленное исполнение. Журнал «Ваша красота», количество читательниц которого в середине 1930-х годов⁹⁵ превышало сто тысяч, отказывается «давать советы лентяйкам»⁹⁶. Журнал ругает тех, кто признается «в бесчисленных маленьких слабостях»⁹⁷, и хвалит тех, кто, «набравшись мужества, занимается гимнастикой»⁹⁸, «упорно идет к своей цели»⁹⁹ и не сдается. Был в ходу анекдот об одной уже немолодой особе с оплывшими очертаниями фигуры, которую не узнал встретивший ее случайно друг детства: «Как можно так бессовестно себя распустить, ты же совершенная матрона!»¹⁰⁰ Помимо того что возрастает интерес к теме «продления»¹⁰¹ красоты и стремление к тому, «чтобы женщина получала удовольствие, гуляя под руку со своим взрослым сыном»¹⁰², недостатки во внешности или потеря красоты объясняются слабой волей: «Вам всем следует быть чуть энергичнее»¹⁰³.

Итак, условие обретения красоты утвердилось окончательно: следует «потрудиться»¹⁰⁴. Появился новый слоган: «Живот появляется не потому, что его отъедают, а потому,

что с ним мирятся»¹⁰⁵. Популярны журналы вселяют надежду в своих многочисленных читательниц: «Тело — это глина, форма которой целиком зависит от занятий физкультурой и косметического ухода»¹⁰⁶. Отныне силуэт формируют не хороший корсет и хороший портной, как в XIX веке, а специальные упражнения и воля. Утвердился императив: «Будьте скульптором вашего тела»¹⁰⁷. Установилась прочная связь между эстетикой и приложением усилий.

ТОТАЛИТАРНЫЕ ДЕВИАЦИИ

В 1930-х годах негативные проявления этого волюнтаризма использовались в тоталитарных проектах: так, режиссер Лени Рифеншталь в своем знаменитом фильме «Триумф воли» на примере нацистской партии демонстрирует многочисленные загорелые и подтянутые тела¹⁰⁸, спортивные позы, стройные ряды. Еще один пример — обширная, мобилизующая все население страны пропаганда физкультуры: мгновенно принявшая широкий размах кампания против передовых демократических идей, которые представлялись требующей мгновенного реагирования угрозой¹⁰⁹, призыв к борьбе с «декадентством», «конец» религии, раздробленность профессиональных групп. Применявшиеся для совершенствования фигуры способы тренировки воли, выработка твердости и силы характера (*derb und rauh*¹¹⁰) просто-напросто были взяты на вооружение в гитлеровской Германии. Отсюда эта страсть к физическому совершенствованию, понимаемому как «затвердевание» тела, этот граничащий с безумием образ нации, единой по крови и по силе: «новый человек»¹¹¹, обладающий выносливостью и волей мифического героя. Единственная мечта сводится к тому, чтобы весь народ стал единым телом: «Тело есть дар божий, оно принадлежит нации, которую следует защищать и охранять. Тот, кто тренирует волю, служит своему народу»¹¹².



Museum Arno Breker/MARCO-VC Bonn

Арно Брекер. Победитель. 1939

Основанная на этих принципах эстетика неизбежно становится тенденциозной. Господствовавшие в то время телесные формы, стройные ряды физкультурников в фильме Лени Рифеншталь «Олимпия»¹¹³, грандиозные, с прорисованным мышечным рельефом мраморные изваяния Арно Брекера¹¹⁴ представляют собой безучастные оболочки, обездвиженные лица, их красота — не более чем теоретическая референция, а греческие тела, которыми они, как предполагается, вдохновлялись, сведены здесь к абстрактным символам. Их глаза пусты, жесты «проникнуты идеологией»: эротическое и индивидуальное в этой эстетике отвергается.

«Как стать красивым?» — зывают к представителям обоих полов рекламные объявления немецких газет 1930-х годов: в ответах доминируют два качества, необходимые для обретения красоты, — сила и выносливость¹¹⁵.

Пропаганду своей идеологии нацистская партия строит на обещаниях взрастить «новых мужчин», а не «новых женщин»: именно мужская сила сможет поддерживать коллективный пыл на должном уровне. При этом роль женщины сводится к решению демографической задачи, ей предписывается быть женой и матерью с сильным, тренированным телом. Этим объясняется возвращение классических, «материнских» форм в эстетику женского тела: «полная грудь, широкие бедра, узкие плечи»¹¹⁶. Тоталитарная красота отменяет все изобретения «Безумных» лет: оригинальность эстетики телесного раскрепощения и взаимодействия с «открытым воздухом» здесь отвергается или искажается¹¹⁷. Этим объясняется неосторожное заявление журнала «Ваша красота», проявившееся в одном из номеров 1942 года: «Вот как была спасена немецкая женщина. Для будущего расы совершенно необходимо полностью реформировать систему образования в нашей стране, чтобы учащиеся не только получали пищу духовную, но и дисциплинировали тело»¹¹⁸. Такова трагическая амбивалентность идеологического господства воли.

ОТ ХИМИКА К ХИРУРГУ

В демократических странах в период между двумя войнами эстетика развивается в обратном направлении — усиливается тенденция к индивидуализации критериев прекрасного и систематически пополняется арсенал средств для искусственного создания красоты: продолжает формироваться идея сотворения красоты при помощи специальной техники и материалов. В связи с чем обновляются средства для ежедневного использования. Косметика становится основным инструментом создания настоящей, истинной кра-

соты и перестает быть просто корректирующим средством: отныне лицо без макияжа воспринимается «неухоженным», «нечистым», «не имеющим завершенного вида»¹¹⁹. Макияж как единственно возможное средство самовыражения, как единственно возможная правда. Вместе с тем техника использования косметики определяется исключительно волей того, кто ей пользуется, поэтому в макияже могут проявиться настойчивость и упрямство и даже «аскетизм»¹²⁰, утверждает княгиня Марта Бибеску на страницах журнала *Vogue*.

В 1930-х годах к этим убеждениям прибавляется еще одно: «наука вносит обновления в эстетику»¹²¹. Тиражируются изображения научных лабораторий с микроскопами и хромированными устройствами, и это укрепляет уверенность в «господстве»¹²² человека над телом. Вещества, которые произвели революцию в биологии в первые десятилетия XX века, повлияли на косметологию последующих десятилетий. Изучение эндокринных желез и витаминов¹²³ меняет представление о кожных покровах, исследования радиации трансформируют представление о тканях¹²⁴, при этом возможными негативными последствиями пренебрегают. Дефицит гормонов яичников вызывает обвисание груди, недостаток гормонов щитовидной железы ведет к появлению морщин — теперь косметические дефекты получают научное объяснение, учитывающееся при создании новых косметических средств. Витаминный крем улучшает цвет лица; гормональный борется со старением; радиоактивные частицы придают коже сияние и упругость. «Парфюмерии больше не в чем завидовать фармацевтике»¹²⁵, — утверждает в 1932 году в монументальной книге по косметологии Рене Сербело, поскольку косметологи отважились даже на эксперименты с радиоактивностью. Благодаря развитию промышленной химии появились новые материалы и вещества: синтетические красители позволили создать губную помаду и лак для ногтей.

Проводится обширная научно-исследовательская работа. В области порошков благодаря использованию технологии «электроосмоса» начиная с 1920 года стали получать «каолин без посторонних примесей с зернистостью не более 2 микрон в диаметре»¹²⁶. В области цветов в начале 1930-х годов использование лаков и пигментов (в частности, органического «вулкафикса»), нерастворимых в воде и алкоголе, позволило изготовить более ста оттенков одной только губной помады¹²⁷. В области депиляции с начала 1930-х годов стали использовать аппараты, разрушающие волосяную луковицу горячим воздухом, не вызывая при этом ожогов и раздражения кожи¹²⁸.

Интенсивно изучается кожный покров, описываются его типы и их специфические особенности. Появившаяся в начале XX века возможность наблюдать за телесными формами, их «освобождение» от одежды, спровоцировали размышления о том, что улучшает их вид, а что портит. В период между двумя войнами медики часто вели дискуссии о целлюлите, который незамедлительно стал предметом рассмотрения в трактатах о красоте. В 1923 году Луи Алкье представил короткий доклад о целлюлите в Парижском медицинском обществе¹²⁹ и через год подтвердил «открытие»¹³⁰ этого феномена. Алкье описывает очевидный, но долгое время остававшийся не замеченным феномен: «узелковые уплотнения», наблюдаемые у «полных» женщин «под кожей при ее сжимании»¹³¹, или же неровные, словно покрытые бугорками уплотнения на коже, «так называемый эффект апельсиновой корки», возникающий при «нажмие на эпидермис»¹³². Здесь речь идет не о жировых отложениях, мягкость которых резко контрастирует с бугристыми затвердениями целлюлита, а скорее о неожиданно обнаруженных, специфических особенностях волокон — о нарушении, которое заметно только глазу, заинтересованному в эстетическом усовершенствовании тела.

Пальпация, сдавливание, разнообразный массаж выявляют то, что могло быть замечено уже давно. Целлюлит был открыт в результате наблюдения за телом, осмотра конечностей при помощи глаз и рук, применения технологий обследования организма – нагота впервые была соотнесена с утратой красоты. Множатся медицинские характеристики этого феномена – «интерстициальная инфильтрация», «инвазионная» субстанция, «лимфатический» абсцесс; они становятся темами диссертаций и предметами исследований¹³³. Целлюлит – еще одно препятствие на пути к стройности. Поэтому ведется поиск причин недуга: «желудочно-кишечные и билиарные нарушения»¹³⁴, «пищеварительные токсины»¹³⁵, «длительное пребывание в неудобной позе»¹³⁶. На протяжении 1930-х годов врачи не выработали единого мнения о причинах целлюлита, единодушия удалось достигнуть только в том, что провоцировать возникновение этого феномена могут накопление в организме «неокончательно переработанных» отходов его жизнедеятельности и застой «интерстициальной жидкости в соединительной ткани»¹³⁷.

Описанные теоретиками подкожные уплотнения сомнительного вида сразу же потребовали вмешательства практиков. Журнал *Vogue* в конце 1930-х годов углядел в них «врага общества номер один»: «слово, произносимое невнятным шепотом, загадочное, научное, опасное, – целлюлит»¹³⁸. Новая напасть – жировые отложения, заметные окружающим и замеченные наукой, но не имеющие при этом однозначного объяснения. Целлюлит вынуждает расширить арсенал средств для похудения: упражнения, массажи, различные роликовые приспособления (например, массажер с «шестьюдесятью вакуумными присосками»¹³⁹), «наложение электродов» на пораженную зону, «массажные» пояса¹⁴⁰, парафинотерапия¹⁴¹. Высшим признанием значимости этой «болезни» стало создание в конце 1930-х годов многочисленных специально предназначенных для ее лечения

кабинетов в салонах красоты «Герлен» (Guerlain)¹⁴². Итак, целлюлит — начиная с констатации его наличия врачами и вплоть до косметологических рекомендаций по избавлению от него — воспринимается как серьезная, научно обоснованная проблема.

Применение хирургических методов говорит о том, что с наукой связываются надежды на чудесное превращение: скальпель сравнивается с «волшебной палочкой»¹⁴³, а сам врач — с Прометеем. Эстетическая хирургия «в чистом виде»¹⁴⁴ сближается с хирургией «репаративной», ценность которой возросла в Первую мировую войну¹⁴⁵. Морщины, щеки, нос, двойной подбородок, грудь и даже живот можно исправить с помощью скальпеля. Совершенствуется техника: маскировка шрамов, освоение местной анестезии, наложение швов невидимыми тончайшими нитями¹⁴⁶. Пластическая хирургия стала шире рекламироваться: наряду с публикациями в медицинской прессе¹⁴⁷ появляются откровенные статьи о «хирургическом преображении» звезд¹⁴⁸. Особую популярность приобрел такой довод в пользу преображения с помощью скальпеля: пластическая операция избавляет от навязчивых идей и неврастения¹⁴⁹. Чаще всего выполнялись операции по коррекции морщин. В 1931 году утверждалось, что исправлять морщины «модно»¹⁵⁰: так, Рене Пассо между 1918 и 1930 годами¹⁵¹ провел 3000 операций, из них 2500 — по коррекции морщин.

Однако в 1930-х годах применение пластической хирургии еще не было поставлено на поток. Прежде всего из-за цены: операция по коррекции формы носа в 1934 году оценивалась журналом «Ваша красота» в 4000 франков¹⁵², а заработная плата машинистки не превышала и 1200 франков в месяц¹⁵³. Во-вторых, расхожие представления о пластической хирургии, уверенность в том, что скальпель применим исключительно в «тяжелых» случаях: например, в одном из романов 1930-х годов лицо героини долгое время было

«обезображено» горбатым носом, но щедрый сосед хирург «вдохнул новую жизнь в это лицо»¹⁵⁴; а в пьесе «Жил да был...», которую играли в одном из парижских театров, речь шла о воровке, изменившей отталкивающие черты лица с помощью операции¹⁵⁵. Журнал «Моды» (Les Modes) приписывал пластической хирургии «социальную роль» и видел в ней воплощение «альтруизма»: иными словами, хирург не столько улучшает красоту, сколько исправляет недостатки, «делает их менее заметными»¹⁵⁶. Это многое говорит о культуре самих врачей, которым приятнее было считать себя «реставраторами», чем «косметологами»¹⁵⁷.

В конце концов пластические операции стали важнейшим способом улучшения телесной красоты, несмотря на то что в рекламных объявлениях 1930-х годов безраздельно господствовал моделирующий каучук, исправлявший недостатки простым давлением на кожу¹⁵⁸. Статьи об эстетической хирургии из «Медицинского Ларусса» эпохи между двумя войнами по форме ничем не отличаются от статей об операциях, сделанных «инвалидам войны, получившим лицевое ранение»¹⁵⁹. В Париже открылось несколько специализированных «клиник»: «Современный институт медицины», «Институт Кева», «Клиника Колман», — причем в каждой из них наряду с хирургическим лечением проводились различные косметические процедуры. Впрочем, сам факт частого и настойчивого упоминания в рекламе «разглаживания» морщин «без операции»¹⁶⁰ свидетельствует о присутствии новых хирургических методов в сознании людей.

ГЛАВА 3 «САМЫЙ ПРЕКРАСНЫЙ ПРЕДМЕТ ПОТРЕБЛЕНИЯ»¹

В 1950–1960-х годах верх одержала философия гедонизма и развлечений, в особенности – философия потребления, преобразившая мир эстетики: образцы красоты стали многочисленнее, доступнее, определеннее. Красота проникает всюду, становится «всеобщей»: существует красота обездоленных, красота пожилых, мужская и женская красота. Тело превращается в «самый прекрасный предмет потребления»². Впервые возникла потребность в «универсальной» модели красоты, пусть и навязанная лакированной, изменчивой риторикой рынка. В обществе, где динамично утверждается равноправие, красота становится все более свободной от условностей.

ЗВЕЗДА «СВОБОДНАЯ»

Звезды послевоенного времени изменили модель красоты 1930-х годов, привнеся в нее больше свободы и тем самым приблизив ее к сегодняшним образцам.

Прежде всего новая модель красоты стала более чувственной: очарование груди Джинны Лоллобриджиды,

«стереоскопическое»³ декольте Софи Лорен, обольстительная походка Мэрилин Монро, непринужденные, развязные манеры Брижит Бардо. Французская писательница Катрин Риуа составила список слов, свидетельствующих о повышенном внимании к чувственности: «Сексапил — это Марлен Дитрих; гламур — Ава Гарднер; уф! (oomph) — Джейн Рассел; нечто (t'ça*) — Сюзи Делэр; перчинка (per) — Мэрилин Монро. В Брижит Бардо все эти ингредиенты смешиваются во взрывоопасную смесь, а в качестве заправки выступает собственная фантазия французской актрисы: она будет шипучкой (pschitt!)⁴. Все эти термины — столь разнообразные, что в них немудрено запутаться, — не так важны, как эротизация эстетики, выдвигание на первый план красоты провокационной, вступившей в обостренный конфликт с ограничениями и приличиями. В описаниях Брижит Бардо, например, преобладают животные метафоры, в особенности «кошачьи», что указывает не только на особенности ее внешности, но и на более примитивную, руководствующуюся инстинктами⁵ сущность. Пухлые губы, своенравное лицо, оголенность чувств создают образ «прелестного маленького зверька, рычащего и всклокоченного»⁶. Дикая, дорефлексивная красота выявила потаенные зоны человеческой природы. Б.Б. признавалась, что мечтает «сыграть дикарку»⁷. Эта «чернокожая блондинка»⁸, как назвала актрису Катерин Риуа, в 1950-х годах позволила зрителю прийти в согласие со скрытыми сторонами его личности. Движения, напоминающие танец, чувственные раздевания, весьма своеобразная смесь естественности с анархией — все это наилучшим образом проявляло инстинкты и соответствовало образу, соединявшему в себе «ребячливость с животностью»⁹. Особенную значимость приобретают те

* В фильме «Леди Панама» (1950) Сюзи Делэр исполняла песню «Во мне есть нечто [особенное]» (Moi, j'ai du t'ça).

части тела, где сексуальность превращается в новую характеристику — «сексапил»: приоткрытые пухлые губы, полная, обольстительная грудь¹⁰.

Все же оригинальность образа Брижит Бардо не в этом. Ее образ связан не только с желанием. Он связан с утверждением себя: Бардо не столько объект, сколько субъект, она скорее активна, чем пассивна. Она живет в своем ритме, выбирает любовников и бросает их в соответствии с правилами, которые устанавливает только она. Ее неистовый сольный танец в фильме «И Бог создал женщину» является символическим отображением ее природы. Весь ее облик выражает «возвышение женщины до субъекта»¹¹: «печальный»¹² взгляд, отстраненный вид, независимое поведение, все это не имеет никакого сходства с традиционно женской улыбкой. Она поступает по своему усмотрению, у нее достаточно «смелости, чтобы делать то, что ей нравится, тогда, когда ей это нравится»¹³, как говорит один из персонажей Роже Вадима. Джейн Фонда, высказываясь о фильме «И Бог создал женщину», объясняла то же самое совпадением физической красоты и культурного фона: «Это один из первых фильмов, где говорится о женской свободе»¹⁴. Причем не только об участии в выборах и возможности работать, но и о праве на личную жизнь и свободе индивидуального выбора. Речь уже идет не о том, чтобы примерить на себя мужскую роль в образе «женщины-подростка», как это было в 1920-е годы, но о признании в собственных, глубинных желаниях. Отсюда интерес Симоны де Бовуар к персонажу Бардо: «Б.Б. не пытается эпатировать публику. Она ничего не требует. Она знает свои права не хуже, чем свои обязанности. Она делает то, к чему у нее есть склонность»¹⁵. Феминизм 1950–1960-х годов¹⁶, требовавший реабилитации плоти и наслаждения женщины, мог избрать в качестве ориентира именно этот персонаж, который, впрочем, создавался вовсе не с такой целью.

Все это только усиливает желание подражать модели, нарочито «простой в поведении, одежде, выражениях...»¹⁷. Девушки конца 1950-х годов так же недовольно надувают губы, как Б.Б., носят такие же обтягивающие свитера, имитируют ее «спиральную»¹⁸ походку, считая, что тем самым они обновляют эстетические каноны. Более того, этим девушкам кажется, что они внедряют новые поведенческие модели, посвящая себя «особому образу жизни в телесной оболочке роковой женщины»¹⁹. На самом деле, «брижитизм» внедряется тогда, когда культурные изменения достигли определенной глубины: изменились представления о женской чувственности и женской свободе, а телесная эстетика стала более непосредственной и «естественной» в противовес скучным, требующим жертв нормам. Безусловно, такие представления о женской чувственности не отражают реальность в полной мере, но примитивное, дикое начало, которое с ними связано, заставляет женщин искать эти качества в себе. Постепенно эстетика превращается в способность «быть собой», становится тем самым «магнетизмом» Брижит Бардо, который «олицетворяет собой свободу»²⁰.

КРАСОТА КАК ПРЕДМЕТ ПОТРЕБЛЕНИЯ

Чем интенсивнее потребление стимулировало желание копировать образцы, тем больше подражательниц появлялось у Брижит Бардо; причем наряду с желанием подражать усиливалось желание самоутвердиться. Иллюстрированные журналы, число которых значительно возросло в 1960-е годы, способствовали постепенному распространению образцов культуры красоты и косметического ухода: в 1960 году реклама занимала от 60 до 70 % объема таких журналов, как *Elle*, *Vogue* или «Модный сад» (*Jardin des modes*), то есть почти в два раза больше, чем в 1930-е годы²¹. Возросла важность визуальных образов: лицо и тело изображаются крупным планом, на всю страницу, текстура кожи увеличена на весь

кадр, извивающиеся, словно лианы, тела неестественно изгибаются, особым образом «кадрированные» бедра и ягодицы воспроизводятся бесконечное число раз. Товары и практики по их использованию тоже вызывают ассоциации с легким и гибким телом: в 1950 году появляется реклама кукурузных хлопьев Kellogg's, регулярное употребление которых ведет к «стройности»²², в 1957-м — бюстгалтеры regma lift²³ фирмы Panty, в 1960-м²⁴ — пояса для чулок с «эластичным тюлем»²⁵ фирмы Audace.

На авансцену изобилующей картинками универсальной культуры иллюстрированных журналов выдвигается еще один персонаж — манекенщица, важнейшее достоинство которой — фотогеничность. «Продающая красота» или «рекламная красота»²⁶ манекенщицы, пришедшая на смену вычурной красоте звезд, сформировала принцип «глянцевого»²⁷ тела. Движущая сила моды и ежедневных практик по улучшению красоты, манекенщица способствует утверждению самых однообразных эстетических канонов в самых разнообразных ситуациях. Ее образ ограничивается внешней красотой, проявляющейся в легкости и молодости, и пользуется все большим успехом: в 1980 году иллюстрированные журналы покупает каждая вторая женщина²⁸.

Преобразование иллюстрированного журнала в массовое явление стоит рассмотреть подробнее. Ему сопутствует потребительское помешательство, впервые способы совершенствования красоты становятся в той же мере разнообразными, в какой общими для всех: между 1965 и 1985 годами²⁹ в четыре раза увеличился объем реализации только средств по уходу за кожей и волосами, а между 1990 и 2000 годами удвоился объем реализации косметической продукции в целом, увеличившись с 6,5 до 12 миллиардов евро³⁰; в 2000–2001 годах продажи различной косметики для тела в розничных торговых сетях возросли с 40 до 50 %³¹.

Количество салонов красоты увеличилось в шесть раз: с 2300 в 1971 году до 14 000 в 2001 году³², а количество пластических операций, в период между двумя войнами исчислявшееся тысячами в год, сегодня исчисляется сотнями тысяч³³: в 2000-х ежегодный прирост составил 120 000 операций во Франции и около миллиона в США: там в 2000 году только процедура липосакции проводилась в десять раз чаще, чем в 1990-м³⁴. В динамично развивающейся области эстетической хирургии произошла революция: липосакция вышла на первое место среди проводимых операций, опередив пластику век и груди и оставив далеко позади процедуру лифтинга³⁵. Из этого следует, что на эстетической шкале ценностей важнейшее место занимает силуэт: «низ» и его основные характеристики (активность, мобильность) одержали окончательную победу над долгое время лидировавшим лицом.

Впрочем, пластическая хирургия не становится общепринятой практикой: согласно опросу 2002 года³⁶, только 6 % француженок признались, что в своей жизни прибегали к ее помощи. Но она воздействует на воображение людей, причем не только пациентов эстетических клиник. Благодаря пластической хирургии растет уверенность в том, что впервые человек сумел обрести власть над собственным телом и внешним обликом. В свет выходит иллюстрированный журнал «Пластическая хирургия и красота» (*Plastique et Beauté*), полностью посвященный пластической хирургии, его тираж составляет около 100 000 экземпляров. В то же время в этой области сохраняется социальное неравенство: например, в западных кварталах Парижа в пять раз больше салонов красоты, чем в более скромных восточных (87 в VIII округе Парижа и 17 в XIII³⁷), административные служащие тратят на уход за внешностью почти в два раза больше, чем рабочие и крестьяне...³⁸ Между тем именно благодаря реальным инвестициям этих последних культура косметического ухода трансформировалась окончательно.

В результате распространение эстетических практик достигло небывалых масштабов. Их массовость кардинально изменила облик француженок, размыв социальные границы: «Женщину из простонародья узнать уже не так просто, как прежде»³⁹. «Женщина из народа» соответствует общераспространенным стандартам: читает журналы, накладывает макияж, покупает косметические средства, как и 95 % француженок⁴⁰, «ежедневно пользуется кремом для лица», как 87,7 % тех же самых француженок⁴¹, решает, какому производителю косметики из представленных в торговых центрах отдать предпочтение, выбирает свое косметическое средство среди «200 наименований, продающихся по цене менее 15 евро»⁴². Отныне «каждому по карману»⁴³ пользоваться косметикой, и это сказывается на внешности. «Люкс» становится доступнее, но, разумеется, не настолько, чтобы покупателям казалось, что они покупают дешевку⁴⁴.

Эстетические практики завоевывают новые возрастные группы. Подростки и молодые люди совершают те же ритуалы, что и взрослые: пользуются косметикой, прибегают к помощи пластической хирургии, искусственно украшают свою внешность и эстетизируют себя. Таким образом, «тинейджеры раньше входят в общество потребления»⁴⁵. Данные, собранные в США в 2001 году, говорят сами за себя: за этот год 30–40 миллионов подростков и детей младшего возраста потратили на косметику 8–9 миллионов долларов⁴⁶.

Старшие поколения осваивают эстетические практики еще активнее. Журнал «Новый наблюдатель» (*Le Nouvel Observateur*) провозглашает «революционную борьбу со старением»⁴⁷, издание «Мир 2» (*Le Monde 2*) пишет о «жажде жизни»⁴⁸: «сегодняшние «пятидесяти-семидесятилетние» люди живут «ничуть не хуже, чем младшие поколения»⁴⁹, их деятельность столь же разнообразна: они водят машины,

ездят в отпуск, следят за собой; чувство равенства возможностей поддерживается в них за счет увеличившейся продолжительности жизни, повышения качества медицинского обслуживания, достижений в области биологии. Появляется специальная литература, посвященная «борьбе со старением», где говорится о том, что «сегодняшние пятидесятилетние женщины» — «результат мутации»⁵⁰ или же что «у красоты нет возраста»⁵¹. Возлагая надежду на разнообразные восстанавливающие средства, заместительную гормональную терапию, специальную «адаптированную» к зрелой коже косметику, каждый шестой француз в возрасте от 50 до 75 лет не исключает возможности прибегнуть к услугам пластического хирурга⁵²; более того, объем реализации «антивозрастной продукции» вырос во Франции с 10 миллионов евро в 1931 году до 35 миллионов евро в 2002 году⁵³, что намного превышает внушительные темпы роста⁵⁴ реализации косметики в целом.

ИЛЛЮЗОРНАЯ АНДРОГИННОСТЬ

Одновременно со всеми этими потребительскими или, скажем иначе, уравнительными мероприятиями происходило важное изменение — в обществе утверждалась женственность, примером чего является статус звезды послевоенного времени. С наступлением 1960-х годов переосмысляются понятия мужественного и женственного. «Гражданские права, получение образования, контроль над рождаемостью, статус замужней женщины, сексуальная свобода — все эти достижения пробили бреши в мужских цитаделях, изменив взаимоотношения полов»⁵⁵. Вторая волна феминизма вышла далеко за пределы абстрактного равенства, выдвинув на первый план проблематику субъекта, «развитие личности»⁵⁶ и реализацию себя.

Разумеется, доминирование мужчин не было окончательно преодолено, поскольку «самцы сопротивлялись»⁵⁷, как

выразился социолог Франсуа де Сингли, кроме того, существовали «непреодолимые идеологические предрассудки»⁵⁸, согласно Франсуазе Эритье, или «блокирующие приемы»⁵⁹, как их называет Франсуа Дюбе. Тем не менее равенство было достигнуто, женщина добилась бескомпромиссной автономности, а это в свою очередь повлияло на коллективное поведение. Для «женщины субъекта»⁶⁰ началась «эра непредсказуемости».

Перемены в антропологии полов происходят наряду с трансформациями в эстетике форм. Каноны красоты были переосмыслены, изменился внешний вид и силуэты одежды. В 1960-х годах традиционно мужские модели одежды преобразуются в новомодные женские, провозглашается категорический отказ от «апартеида в одежде»⁶¹: джинсы и унисекс, рубашки и футболки, туники и поло «нарушают устоявшиеся представления о социальных и половых различиях в костюме»⁶². В 2003 году в газете «Мир» (*Le Monde*) упоминаются «Амазонки третьего тысячелетия»⁶³, а журнал *Elle* в том же году пишет о «смешанной моде»⁶⁴. После 1960-х годов стремительно развивалась идея андрогинности, в 1980-х годах «воплощением мужественно-женственного шика»⁶⁵ стала французская модель Инес де ла Фрессанж. В последней трети XX века в описаниях женского тела постепенно приглушаются ярко выраженные «признаки пола»: скрываются бедра, прячется грудь и – самое оригинальное – выставляются напоказ твердые мышцы⁶⁶. Например, обложка журнала *Paris Match* за 12 ноября 1982 года демонстрировала точеные линии, накачанные бицепсы и застывшую улыбку Джейн Фонды. А вот характерное описание женщины, приведенное в периодическом издании *Nouveau F.* за 1983 год: «Длинноногая и широкоплечая, с невозмутимым и победоносным видом она идет широкой поступью по горячему песку, высоко подняв голову»⁶⁷.

То же самое можно сказать относительно мужского облика, его многочисленные отличительные особенности были заимствованы у женщин: как, например, образ участников группы The Beatles, «носивших джинсы и длинные волосы, перекликался с внешним видом окружавших группу девушек, одетых в точно такие же джинсы, но коротко стриженных»⁶⁸. Кроме того, в последней трети XX века с небывалой скоростью разрушаются устаревшие образы сурового авторитаризма. Мощные торсы уходят в прошлое. Мужское тело становится тоньше и мягче: плавные линии Киану Ривза в фильме «Матрица» братьев Вачовски, его гладкая кожа, тонкие черты лица, танцевальный стиль борьбы мало чем отличаются от соответствующих особенностей тела и движений его партнерши Кэрри-Энн Мосс, они носят похожие строгие прически, вытянутые очки, изящные приталенные плащи⁶⁹. Они оба ловкие, прыгучие и пластичные в своих безудержных и в то же время ритмичных движениях; они демонстрируют виртуозное владение собственным телом. Впервые эстетика — до предела насыщающая действие этого научно-фантастического боевика — выражает идею «свободы».

Тем не менее было бы ошибкой заключить, что в современную эпоху равенства полов красота свелась к «унисексу». Ни феминизация мышц, ни маскулинизация стройности, разумеется, не делают мужскую и женскую модели красоты идентичными. Скорее, равенство существует в «свободной инаковости»⁷⁰: в той самой «вечно преодолеваемой, но никогда не исчезающей разнице полов»⁷¹. Эта разница тем более непреодолима, что не существует универсального образца мужественности, но «множество образцов как мужественности, так и женственности»⁷². В наш век сущность происходящих с внешним обликом и телосложением изменений стоит искать не в стирании различий между полами⁷³, а гораздо глубже — в отношениях каждого из этих полов с красотой.

КРАСОТА В РЕЖИМЕ РАВЕНСТВА

Отношения эти в самом деле претерпели глубокую трансформацию. Так, прав на существование лишилась идея «прекрасного пола»: женщина больше не обязана заниматься исключительно совершенствованием своей красоты, а мужчина — все время посвящать работе. Принцип равенства изменил все. Понятие физической красоты перестает ассоциироваться исключительно с зависимым положением, с «вечной женственностью»: оно совмещает в себе референции, которые раньше считались взаимоисключающими: пассивность и активность, подчинение и самостоятельность. Произошла трансформация, масштабы которой трудно оценить: красота, больше не являясь характеристикой одного из полов, может культивироваться как мужчиной, так и женщиной, оба пола могут претендовать на звание «прекрасного». Красота больше не зависит от «силы» или «слабости», занимаемого положения в обществе, она сделалась «безграничной»⁷⁴, как на рекламном плакате «Шанель» (Chanel) 2003 года, с которого ослепительно улыбались мужчина и женщина. В мужских журналах повышенное внимание уделяется эстетике и уходу за собой, появляется специальная литература «о красоте и здоровье для мужчин»⁷⁵. Проводившиеся ранее конкурсы на лучший мышечный рельеф «Господин Европа» или «Господин Вселенная» меняют название и содержание: теперь выбирают «Мистера Европа», «Мистера Франция», причем для победы уже не так важен атлетический профиль участника, как «эстетичность его облика, ухоженность, которые способствуют продвижению идеи мужской красоты»⁷⁶.

Внешний облик Дэвида Бекхэма, футболиста, названного в 2002 году «самым элегантным и сексуальным мужчиной Англии», наилучшим образом воплощает в себе изменения, совершившиеся в эстетике в эпоху равенства полов: у него удлиненные конечности, мягкие черты, ухоженное

лицо — и все это в сочетании с его грубой профессией. Считается, что Бекхэм являет собой новый тип мужчины-«метросексуала», в котором искусно смешались урбанизм (*metro**) и новый тип идентичности (*sexual*): это «наполовину мачо, наполовину влюбленный в собственное отражение нарцисс»⁷⁷: в некоторых исследованиях говорится, что появление такого представителя мужского пола произвело сдвиг в «кодексе вирильности», наблюдающийся у 40 % молодых людей в возрасте от 20 до 35 лет⁷⁸.

Рынок отреагировал сразу же: такие марки, как Biotherm, Clarins, Lancôme, Jean-Paul Gaultier, Decleor, Shiseido и даже Adidas, незамедлительно выпустили «мужские» линии косметических средств. Продажи демонстрируют стабильный рост: в 2002 году было реализовано более 200 000 мужских бальзамов для губ от Jean-Paul Gaultier⁷⁹; в том же году доля компании Nivea на рынке мужской косметики увеличилась на четыре пункта только благодаря крему Q10 для мужчин⁸⁰; фирма Nickel на одном только выпуске мужских средств по уходу за лицом и телом удвоила объем торгового оборота: 5 миллионов евро в 2002 году, что ровно на 50 % больше, чем в 2001 году⁸¹. Кроме того, в салонах красоты были разработаны мужские процедуры, появились специальные направления в области «эстетической хирургии для мужчин»⁸². К услугам пластических хирургов мужчины прибегают все чаще: если в 1985 году на пятнадцать женщин-пациенток приходился один мужчина-пациент, то в 2000 году — «один господин на пять дам»⁸³. Инвестиции мужчин в сферу красоты значительны, несмотря на то что общий объем реализации мужской косметики, увеличившийся между 2000 и 2002 годами с 10 до 12 % от общего объема реализации женской косметики⁸⁴, — это «ограниченное» число, или «инертная»⁸⁵ сила (так охарактеризовал сложившуюся

* От metropolitan (англ.) — столичный.

ситуацию журнал *Cosmetica*, указав на существующий потенциал роста в данном направлении). Повторим, что суть произошедших изменений – в постепенно растущем интересе мужчин к косметике как средству ухода за «красотой»: «Мужчины осваивают эстетический капитал. Теперь им необходимо сохранить и приумножить его»⁸⁶. В 2004 году газета «Мир» изложила свое понимание сути явления в специальной подборке иллюстраций хрестоматийных образов – многие из которых стали штампами – рукотворной и признанной обществом мужской красоты: «Стараясь выглядеть активным, мужчина и шагу не может ступить без часов и укомплектованной косметички – средств первой необходимости в погоне за совершенством внешнего облика. Рынок мужской косметики, выросший на 200 % за последние два года, свидетельствует о подлинном культе тела»⁸⁷.

ОТ ГЕЙ-КУЛЬТУРЫ К КРАСОТЕ «БЕЗ КОМПЛЕКСОВ»?⁸⁸

В то же время невозможно адекватно оценить произошедшие изменения, рассматривая их вне контекста гей-культуры, представляющей собой, согласно характеристике журнала «Упрямец» (*Têtu*), совокупность методов «демонстрации всему миру ликов иного способа жизни»⁸⁹. Прежде всего сексуальные меньшинства получили некоторые юридические права: во Франции с 1982 года за однополыми отношениями были закреплены те же свободы, что и за разнополыми, тогда как прежде «легальный»⁹⁰ возраст сексуального согласия начинался с 15 лет для вторых и с 18 лет для первых; существовало специальное направление в политических программах 1980-х годов, имевшее целью борьбу с «дискриминацией на основании природных и поведенческих особенностей»⁹¹. Затем представители сексуальных меньшинств заняли законное место в культуре: в последние десятилетия XX века возникли различные концепции и мероприятия, направленные на повышение заметности

гомосексуалов в обществе, такие как гей-прайды, «гей-соревнования» (gay games), ночные гей-клубы, специализированные журналы, а также каминг-аут* знаменитостей. Все это постепенно превратило гомосексуальные отношения в обычное явление и поставило их в один ряд с другими типами отношений⁹². Разумеется, полностью искоренить дискриминацию не удалось, но право «отличаться от других»⁹³ окончательно утвердилось в обществе, гомосексуальность впервые стала привычным пунктом различных опросов, часто встречающейся характеристикой⁹⁴ «соседа по дому, случайного прохожего или прохожей»⁹⁵. Произошедшие изменения сказались и на языке: это видно на примере слова «толерантность»⁹⁶, которое уже стало анахронизмом для однополых отношений, считающихся столь «обычными» и «повседневными», что «проявление исключительно терпимости»⁹⁷ к гомосексуалам теперь становится неприемлемым.

В этом отношении особенно показателен следующий факт: журнал «Предпочтения» (Préférences), созданный в 2004 году для «метросексуальной и гомосексуальной»⁹⁸ публики, представил своей расширившейся читательской аудитории образцы внешности, которые традиционно считались гомосексуальными, но больше не считаются: эпиляция, смягчение кожи, томные позы — все это отныне применимо и к мужскому телу, этой «девственной территории, которая только начинает осваиваться»⁹⁹. Тогда же в печати появляются изображения накачанного тела с развитыми с помощью штанги и тренажеров мускулами, красивыми массивными объемами, с «такими руками, для которых и были придуманы поло марки Lacoste»¹⁰⁰. Отныне спектр вирильной красоты

* Каминг-аут (*англ.* coming out — «раскрытие», «выход») — открытое и добровольное признание человеком своей принадлежности к сексуальному или гендерному меньшинству.

простирается от бодибилдеров до «белокурых ангелов»¹⁰¹, что предполагает «выход за пределы гендерных характеристик и отказ от клише»¹⁰². Гей-культура разнообразила критерии мужской эстетики: отныне мужской облик может принимать любую форму, жесты и силуэты одежды стали разнообразнее, однако было бы необоснованно говорить о «гомосексуализации культуры в целом»¹⁰³.

Параллельно происходит демократизация телесной эстетики: характеристики красоты стремятся к равенству. Меняется процесс потребления: неограниченно растет количество предлагаемых на рынке товаров и услуг, появляются новые поведенческие ритуалы, возникает культ различных типов обстановки, среды и различных типов гаджетов. Упраздняются существовавшие прежде препятствия на пути к совершенствованию внешнего вида: социальные, возрастные, сырьевые, транспортные и даже мировоззренческие; сегодня красотой торгуют вразнос, и быть красивым вменяется в обязанность каждому.

Современная рекламная риторика рассчитана на всех: «Женщиной RoC – можете быть и вы»¹⁰⁴. Искусственность одержала решающую победу над природой, красота все меньше является данностью и все больше работой, все меньше подарком судьбы и все больше проектом, таблоидом, который следует создать самостоятельно и предъявить миру: «Вот мы и добрались до финального этапа красоты, конечно, не в том смысле, что в ее истории будет поставлена точка, но в том смысле, что все существовавшие в прошлом и ограничивающие ее экспансию препятствия уничтожены»¹⁰⁵.

ГЛАВА 4

СОВРЕМЕННАЯ КРАСОТА КАК «ИСПЫТАНИЕ»

Столь стремительное развитие способов совершенствования красоты, их разнообразие и повсеместное распространение нельзя объяснить только практиками потребления или царившими в воображении людей представлениями о равенстве. Экспансия красоты сопровождается глубокой трансформацией, перестройкой личности, которая отныне готова вложить значительные инвестиции в создание своего внешнего облика и наделение его смыслом. Причем в наше время впервые внешний облик зависит исключительно от самой личности: от умения хорошо выглядеть. «Высшее общество»¹ больше не задает правила хорошего тона в одежде. Принадлежность к той или иной профессии, местности или коллективу больше не диктует людям, как должно выглядеть. Сегодня ношение условных знаков принадлежности к чему бы то ни было не является обязательным². Современные представления об одежде чрезвычайно далеки от правил, излагавшихся в старинных трактатах, где каждому городу, сословию и каждой профессии соответствовал определенный костюм³. Сегодня индивид и только индивид несет ответственность за то, каков он

есть и какой у него «образ». Личность «определяется своим внешним видом»⁴, как утверждает социолог Ален Эренберг, причем исключительно внешним видом: то, что человек демонстрирует на «телесном» уровне, становится столь же важно, как то, что он говорит. Отсюда чрезмерно усердие в стремлении «показать» себя, видимую часть своего «я», свою работу над красотой, чтобы продемонстрировать целостность себя как личности.

Начинается эпоха, когда ощущение того, что внешность может быть подчинена воле, накладывается на стремление преобразовать внешность в самую выдающуюся особенность своей личности. Так появляется новый конфликт, разделяющий красоту на два традиционных типа: ту, что в высшей степени индивидуальна, и ту, что в высшей степени коллективна.

ОСНОВА ИДЕНТИЧНОСТИ

Рассмотрим подробнее утвердившуюся в современном обществе и описанную в многочисленных исследованиях «личность гипермодерна», «гипертрофированную индивидуальность»⁵, ту, для которой «больше нет смысла искать свое место в общем ансамбле»⁶, ту, которую наше общество превратило в «связующий центр»⁷, подчеркнув ее главенствующее положение по отношению к какой бы то ни было социальной референции.

Такой тип личности сложился под влиянием исторических и социальных факторов: развитие сферы услуг, рост потребления, принадлежность индивида к все более разнообразным «кругам» общественной жизни⁸ повысили его автономность, сформировали способность к быстрому «перемещению», что особенно актуально в наш век ускоренной мобильности и развития рынков. Интенсивная персонализация облика, будучи самым быстрым способом повышения общественного статуса, стала массовым феноменом.

Вера в такую личность укреплялась по мере того, как рушилась вера в «потусторонние миры», «великие сообщения»: утратил «правдоподобие»⁹ «великий рассказ», как писал Жан-Франсуа Лиотар, коллективная эмансипация стала иллюзией, на смену утопиям пришел реализм, «обрекший нас на жизнь в том мире, в котором мы живем»¹⁰, по выражению историка Франсуа Фюре. Разочарование в трансцендентных мирах, политике, морали, религии существенно укрепило веру в тело, сделав его истиной в высшей инстанции: тело изучают, разгадывают его тайны, беспрестанно повышают уровни чувственного восприятия. Прошлый опыт познания трансцендентности был перенесен в интимный мир тела.

Начиная с 1960-х годов рекомендации по совершенствованию красоты приняли в высшей степени индивидуальный характер: тело воспринимается как главный инструмент самовыражения личности. Журналы и пособия шестидесятых обещают «помочь вам в поисках вашей индивидуальности»¹¹, «создать образ, воспевающий вашу личность»¹², предлагают варианты причесок, губных помад и тональных кремов, «подчеркивающие ваши особенности»¹³. Продукция производится с учетом индивидуальных черт каждого: макияж от Жан-Пьера Флеримона «раскрывает истинную сущность вашего лица»¹⁴, бюстгальтеры Berlé «утверждают вашу индивидуальность»¹⁵. Изменилось определение красоты, теперь «красота — это то впечатление, которое производят на вас индивидуальность человека, его жесты и манера держаться»¹⁶. Результатом доведенной до предела индивидуализации стал не только распад системы критериев красоты, но и то, что телу приписывается новое свойство: отныне считается, что «человек постигает собственную ценность по своей внешности»¹⁷.

ВЕРА В ТЕЛО И ЕГО ВНУТРЕННЕЕ ПРОСТРАНСТВО

Многообразие выбора постепенно становится нормой. Так, в 1990-х годах в серии «Практические советы

от издательства „Ашетт”»¹⁸ (Petits Pratiques Hachette) выходили книги со следующими названиями: «Как найти свой стиль», «Как подобрать макияж», «Как подобрать прическу», «Какие цвета вам подходят». Это подразумевало, что каждая деталь облика – результат ответственного выбора личности. Проявлять и подчеркивать свои отличительные черты вменяется в обязанность человеку. Стремление к индивидуализации проявляется даже в эстетической хирургии: всевозможные корректирующие операции становятся массовым явлением, но «каждый случай требует особого подхода»¹⁹. Хирург должен принять решение, выбрать, справиться с повторяющимися проблемами: во-первых, добиться того, чтобы черты лица не расплывались под натиском экспрессивной мимики, во-вторых, прочертить скальпелем неповторимое «я». Французский пластический хирург Морис Мимун указал на эти трудности, назвав себя «хирургом неосязаемого»²⁰, работающим ощупью, как слепой, в пространстве между своей интуицией и ожиданиями пациента: «Привести в норму – невозможно, потому что попытки отыскать идеальные пропорции лица, как и меру красоты, – к счастью, бесперспективны»²¹. Многолетняя работа по индивидуализации облика доведена до конца: хирург наделен полномочиями творца, он должен изобрести «совершенные», а это значит неповторимые и оригинальные для каждого пациента черты.

Хирург делает даже больше. Он полагает, что служит субъекту, прислушивается к его словам, следует за его желаниями, «за тем существующим в фантазии каждого человека образом, который соответствует его идеальному представлению о себе»²². В таком случае красота, вероятно, существует в тех чертах, которыми каждый хотел бы обладать сам: в том эстетическом воздействии, которое производит на окружающих внешность человека, если она согласуется с его представлениями о самом себе. В журналах последней трети

XX века предлагается самое простое решение этой проблемы: «Тело, о котором вы мечтаете, — это исключительно ваше собственное тело»²³. Облик, созданный в воображении, тем более «совершенен», что соответствует ожиданиям своего автора, будучи порожден внутренней целостностью, гармонией между «я» идеальным и «я» реальным. Эта идея основана на принципе взаимосвязи: согласно ему «красота» уподобляется «телу, которое разговаривает, выражает себя на своем языке, на языке своего особенного желания»²⁴. Эстетические практики направлены на поиск именно этой внутренней истины: создать тело, материализовав самую глубинную часть себя, совершенствовать его, чтобы работать над собой.

Постепенно эта идея, растиражированная в журналах, различных руководствах по «повышению качества жизни»²⁵ и трактатах о красоте²⁶, развивается в пользующуюся доверием теорию, согласно которой в жизни человека его собственное тело играет новую роль — роль «партнера»²⁷, которого необходимо приручить и с которым необходимо ужиться, чтобы легче было достигнуть гармонии между внутренним и внешним, чтобы тело стало осязаемым представителем внутреннего, ускользающего, скрытого «я». В результате тело рассматривается как один из компонентов в структуре личности, как видимое выражение скрытых сторон, неконтролируемых миров, которые необходимо выпустить наружу для улучшения жизни и существования. Иными словами, тело способно «говорить»²⁸. Это предположение породило те трудно доказуемые, а иногда и ложные соответствия между телом и душой, существование которых сегодня зачастую принимается за самоочевидный факт: например, убеждение в том, что состояние кожи свидетельствует «о состоянии души»²⁹, «боли или ограничение подвижности в суставах» связаны с «тайнами»³⁰, которые мы храним, «лишний вес» — это «наш стресс»³¹, а постоянное

напряжение непременно «запишется в наших тканях и отравит нам жизнь»³². Предполагается, что решить эти трудности можно только одним способом: изучать и осознавать свои внутренние проблемы — чтобы избавиться от них, стать свободным и достичь процветания. Необходимо научиться расшифровывать «сообщения, которые посылает нам тело»; стать красивым можно, если умеешь найти и преодолеть то, «что пошло не так»³³. Те, кому удастся достичь столь желаемого «примирения» между душой и телом, выглядят непринужденными и «непосредственными», систематически борются с любыми проявлениями напряжения и — главное — отказываются от устаревшей гимнастики начала XX века, придуманной для того, чтобы расширить грудную клетку и укрепить поясницу³⁴.

Идея о существовании связи между внутренним и внешним, упрощенная до карикатурности, но доступная для понимания и распространения, создает реальную, осязаемую территорию в личном пространстве, которое непрерывно углубляется за счет психологизации общества. Благодаря этой теории, служащей обоснованием эстетики процветания и раскрепощения и сделавшей умиротворение принципом совершенства, внутренний мир обретает осязаемую объемность. Таким образом, результатом длительной индивидуализации облика стало преобразование модели красоты Нового времени³⁵, которая ограничивалась внешними проявлениями и воспринималась как данность, — во внутреннюю и индивидуализированную модель сегодняшнего дня.

ЭСТЕТИКА ХОРОШЕГО САМОЧУВСТВИЯ

Одно из следствий повышенной требовательности к уникальности внешнего облика — стремление преодолеть практиковавшийся ранее волюнтаризм: не навязывать телу свою волю, но ухаживать за ним; не принуждать, но под-

держивать. Очевидно, что умиротворенное, расслабленное тело все меньше способно выносить грубое обращение. Современные журналы изменяют призывы к настойчивости и упорству на противоположные по содержанию, предлагая читателю новые крылатые фразы и слоганы: «любите свое тело»³⁶, «снимайте напряжение»³⁷, «прислушивайтесь к своим ощущениям»³⁸. То же самое утверждают создатели рекламы, внедряя в свои объявления новый, полностью зависимый от субъективного сознания образ тела: «Быть красивым или красивой не значит быть похожим на что-то или на кого-то, но научиться хорошо чувствовать себя в собственном теле, подобрать ту продукцию, которая подходит и соответствует вашей индивидуальности»³⁹. Более того: «хорошее самочувствие»⁴⁰ становится главной движущей силой на рынке красоты. В научных сочинениях о красоте несколько иначе выражена та же мысль: под «наилучшей физической формой» понимается способность «хорошо себя чувствовать и быть в гармонии со своим телом»⁴¹.

Отныне хорошее самочувствие — и это важное следствие — является необходимым условием совершенствования внешнего вида: «Балуйте свое тело»⁴², — советует компания Lancôme в 1975 году; «Ощутите внутреннее спокойствие и блаженство»⁴³, — рекомендует слоган марки Sothys в 1980 году; «Распрощайтесь с сухой кожей и наслаждайтесь нежными прикосновениями»⁴⁴, — призывает компания Garnier в 2003 году. Фразы из рекламы косметических средств — «крем, нежный, как пух»⁴⁵, «ласковые губки»⁴⁶, «защитный кокон для кожи»⁴⁷ — воспринимаются как обещание удовольствия от использования продукта. Удовольствие становится неотъемлемой частью косметических процедур, которые носят теперь соответствующие названия: «наслаждение с пользой для здоровья», «уход „блаженство“», «диета „приятная“», «фитоупоеение», «худейте

с удовольствием». Не менее важен концепт защиты: например, макияж должен не только улучшать внешний облик, но и усиливать естественные защитные барьеры кожи, оберегать ее и ограждать от всевозможных агрессивных воздействий, препятствовать «всему, что может испортить кожу»⁴⁸. Кремы превращаются в «футляры»⁴⁹, «щиты для кожи»⁵⁰, «броню»⁵¹, «амортизирующие экраны»⁵², «составы, борющиеся со стрессом и загрязнением»⁵³: от них требуется не только придать лицу выходной вид и подчеркнуть красоту внутреннего «я», но и защитить его от негативных влияний. Впервые внешний образ соединен с внутренним воздействием, декоративная косметика с ухаживающими средствами, забота о красоте тем более важна, что «полезна для вас»⁵⁴.

К тому же идеал красоты теперь не спускают сверху в форме не подлежащего обсуждению авторитетного мнения. Теперь настаивают на личном выборе того, как выглядеть, и совершенствовании себя. Следовательно, соответствие идеалу требует уже не ученического прилежания, а блаженной улыбки офисного работника на отдыхе⁵⁵. Единого обязательного для всех порядка больше не существует, каждый вырабатывает собственные правила в соответствии со своими вкусовыми предпочтениями. Отныне образцам для подражания — «звездам» и манекенщицам, превратившимся в «топ-моделей», — позволено говорить о себе. В наше время знаменитости не дают советы, как это было в 1930-х годах. Они ничего не рекомендуют, но рассказывают о себе и своих предпочтениях, о том, что доставляет им удовольствие. Актриса и модель Эстель Лефебюр, отвечая на вопросы журнала «Ваша красота» в 2003 году, упоминает используемые ей косметические средства, чтобы похвалить гримершу, которой удалось разглядеть редкостные, уникальные особенности ее внешности: «Хоть я и знаю себя досконально, именно моей визажистке удалось понять, что подходит мне

лучше всего»⁵⁶. Актриса Матильда Сенье «рассказывает о содержимом своей сумочки»⁵⁷ для журнала «Ваша красота» не столько с целью навязать читателям находящиеся там косметические средства, сколько для того, чтобы просто перечислить их.

Внешнему облику современных моделей не свойственно постоянство. «Звезды меняют облик как перчатки»⁵⁸, — констатирует журнал «Женские вопросы» (*Questions de femmes*) в 2003 году. Памела Андерсон в каждом новом фильме появляется с новой грудью, Элизабет Херли — с новыми губами⁵⁹. Актрисы постоянно пересматривают и исправляют свой облик, иногда меняются кардинально, вплоть до того, что осваивают иную манеру выражать эмоции. Впрочем, так же поступают и те, кто на этих актрис смотрит; зрители, как и актеры, утверждают, что испытывают потребность в изменениях, при этом их новый «look»⁶⁰, радикально отличающийся от прежнего, накладывается на постоянную, неизменную основу: «Я могу оставаться собой, будучи при этом совершенно разной»⁶¹. Сегодняшнее повальное увлечение личным и индивидуальным, стремление к изменчивости и отсутствие привязанностей есть очевидный признак власти над самим собой, которую хотел бы обрести каждый⁶².

ЧАРУЮЩАЯ СИЛА ТЕЛЕВИДЕНИЯ И МУЗЫКИ

Современное телевидение предоставляет нам важные образцы для подражания. Пожалуй, самый яркий постановщик таких образцов — реалити-шоу, в которых снимаются обычные люди в повседневной, бытовой обстановке. Например, такое шоу, как «Лофт-стори» (*Loft Story**), учит зрителя

* Лофт-стори (от *англ.* loft — чердак, в названии обыгрывается выражение «Love story» — любовный роман) — первое французское реалити-шоу, вышедшее на экраны в 2001 и 2002 году; предназначалось в основном для женской аудитории.

многим вещам: как говорить, что делать, как вести себя и как выглядеть в самых различных ситуациях. Представленные в реалити-шоу модели личностей воспринимаются как типы. Зрители копируют их манеры, приобретая определенные «поведенческие навыки»⁶³, привычки, изучают и примеряют на себя психологические типы личности, демонстрируемые на экране. Участники реалити-шоу – такие же люди, как телезрители. Это позволяет зрителю отыскать на экране, среди себе подобных, те жизненные ориентиры, которые социальные институты уже не должны ему навязывать: «Я смотрю, что делает тот или иной человек в определенной ситуации, и размышляю, как поступил бы я на его месте»⁶⁴. Впрочем, для зрителя реалити-шоу такой выбор является скорее неизбежным, чем хорошо продуманным.

В эстетике действует тот же принцип: образцы внешне-го вида множатся до бесконечности, достигая самых крайних пределов, как в передаче «Это мой выбор» (*C'est mon choix*), где «гордящиеся своей полнотой гедонисты» противопоставляются «накачанным фанатам фитнеса»⁶⁵. Индивидуализация становится непременным условием эстетичности облика, в этом отношении общество достигло консенсуса. Люди, попавшие на телевизионные экраны, испытывают не что иное, как «острое и интенсивное ощущение собственно-го существования»⁶⁶, поскольку их оригинальность впервые получает общественное признание.

Вместе с тем реалити-шоу, как и все современные СМИ, напоминают о существовании стандартных образцов красоты, о нормах, которые сохранились, несмотря на сегодняшнее многообразие выбора. В наше время общепринятый стандарт красоты сводится к гармоничному силуэту, легким движениям и пропорциональному весу тела. Наличие этого стандарта подтверждается тем, что именно так выглядели победительницы шоу «Лофт-стори», первой из которых в 2001 году стала Лоана, щеголявшая светлыми волосами

и демонстрировавшая публике стройное тело с красивыми очертаниями. О существовании стандартов свидетельствует также сопровождавшая победу участниц реалити-шоу рекламная кампания, в рамках которой каждому победителю создавали виртуального клона. В частности, был создан персонаж «Лоана Крофт» — нарисованная в компьютерной графике певица, прообразом которой послужила Лоана из «Лофт-стори». Труднодостижимые в реальности параметры фигуры виртуальной певицы демонстративно выставлены напоказ: рост 1 м 68 см, вес 48 кг, объемы тела 90 см — 58 см — 88 см, подчеркнутая стройность достигнута за счет уменьшения веса по отношению к росту, линии сформированы увеличением разницы между окружностью бедер-тали-груды⁶⁷. Лоана Крофт — квинтэссенция сегодняшней модели красоты: стройные ноги, заметно выделяющийся таз, удлинённая фигура, струящийся силуэт, созданный из набора цифр и фактов. Современный идеал красоты существенно отличается от идеала «Безумных» лет — в особенности по таким параметрам, как размер талии и вес:

	Журнал «Ваша красота» (1933)	Лоана Крофт (2001)
Вес	60 кг	48 кг
Грудь	88 см	90 см
Талия	70 см	58 см
Бедра	90 см	88 см

Идеальный силуэт для женщины ростом 1,68 м, 1933, 2001 годы⁶⁸

О современных представлениях о худобе, жестких требованиях к параметрам тела и невероятной способности этих идей быстро распространяться среди населения написано немало⁶⁹. Однако не так важны строгие параметры худобы, как ее место в сознании людей и ее значение: сегодня ровные, прямые линии тела воспринимаются как гарантия хорошего функционального состояния организма, залог элегантности и подвижности. Сходные характеристики запечатлены в языке,

в устойчивых словосочетаниях: «стройный, подтянутый, энергичный»⁷⁰, или «кошачья походка, изящный силуэт»⁷¹, или «вытянутые, острые линии тела, от которых так и веет бодростью»⁷². Еще один пример из женского журнала *Viva*. В 2004 году вышел номер с шаблонным заголовком: «Специальный выпуск о стройности: меньше килограммов, больше сил»⁷³. С ним перекликается название книги «Тысяча ответов на вопросы о женщине и ее теле», где тема красоты начинается с проблемы целлюлита и противопоставления «молодящей худобы» «стесняющей полноте»⁷⁴. Активная красота свергла отжившую свой век красоту декоративную: причем активность проявляется не столько в рисунке линий тела, сколько в силе и динамике отточенной фигуры, указывающей прежде всего на трансформацию женственности: отныне в женщинах ценится профессиональная мотивация⁷⁵, работоспособность, подчеркнутые внешние проявления независимости и легкости. Таким образом, современная «красота стройного тела» — завершающий этап слияния телесной эстетики с повседневной деятельностью: начальным этапом послужила классическая красота, сформировавшая представление о гармонии между внутренним и внешним⁷⁶, за этим последовал уточняющий этап — романтическая красота, изменившая способ демонстрации тела, сделав плоть более заметной под одеждой⁷⁷; следующим, конкретизирующим этапом стали «Безумные» годы⁷⁸, когда утвердился стиль «женщины-подростка» с отсылками к открытому небу, свежему воздуху, отдыху и с окончательным отказом от искусственно подчеркнутых изгибов тела; наконец, сегодняшнее бурное развитие музыки, танца, ритмизованное восприятие визуальных образов завершило процесс слияния телесной эстетики с повседневной деятельностью, изменив референции красоты, сделав ее более подвижной.

Все это говорит о том, что господствующую сегодня норму худобы трудно понять вне многих референций: это

универсум движения, ритмов, звуков современной культуры, двойного регистра критериев красоты, для которого одинаково важны эротичность и функциональность облика: эстетичное тело должно быть чувственным и активным одновременно. Такой тип красоты широко распространен и даже стал массовым, несмотря на то что о нем мало пишут и говорят; он часто встречается на телеэкранах, в музыкальных клипах, в бытовых сценах реалити-шоу; он сформировался под влиянием молодой культуры, сделавшей «обитаемый мир» музыкальным⁷⁹. Важность его огромна: посмотрите на скользящие па Брижит Бардо в фильме «И Бог создал женщину», ее безудержный экстаз в танце мамбо под барабанный аккомпанемент Карлоса Вальдеса^{*, 80}; на сногшибательные волнообразные линии Мэрилин Монро, ее тело, обернутое в искрящееся золотое платье в фильме «Джентльмены предпочитают блондинок»⁸¹; или же на самый настоящий взрыв молодости в популярной рекламе 1980-х годов, где стройная блондинка преодолевала поверхность длинного стола за несколько синкопированных шагов, демонстрируя ловкость своего тела и (на более приземленном уровне) преимущества нового дезодоранта. Все эти сольные, независимые танцы созданы словно бы для того, чтобы воплощать самые неожиданные проявления мобильности, и — особенно — для того, чтобы вписать в само тело признаки энергичности. Танец раскрывает поливалентность сегодняшней постройневшей красоты: большее принятие эротизма, повышение эстетической ценности контроля над телом, важность динамики.

Искусство формировать пространство вокруг себя становится неотъемлемой частью красоты — наряду со способностью оживлять обстановку одним своим появлением: так, считалось, что Мэрилин Монро обладает даром «скорее

* Карлос «Патато» Вальдес (Carlos Valdes, 1926–2007) — кубинский перкуссионист, один из главных новаторов игры на конгах.

расширять пространство, чем занимать его»⁸². Еще один пример – ежегодные статьи о модных показах, на которых уверенно и бодро дефилируют манекенщицы, покачивая бедрами в такт ритмичной музыке: в 2002 году в газете «Мир» писали, что коллекция модного дома Valentino «вдохновлена танцем»⁸³; в 2003-м по тому же поводу сообщалось, что «в одежде от Valentino есть свой ритм, он создается шелестом атласных юбок»⁸⁴; наконец, в 2004-м читатели той же газеты в очередной раз узнавали, что «в шелесте шелковых юбок от Valentino определенно есть свой ритм»⁸⁵.

Музыка и экран предоставляют нам коллективные образцы для подражания. Вместе с тем в каждом таком образце подчеркивается индивидуальность и благополучие. В самых современных формах красоты сосуществуют именно эти два аспекта: индивидуальный и коллективный. Такой дуализм – редко достаивающийся внимания исследователей, но при этом ярко выраженный – отличает сегодняшнюю культуру: сегодня, как представляется, созданы все условия для главенства личного выбора, чтобы, если возможности совершенствования красоты окажутся «ограниченными», ответственность за несостоятельность в сфере телесной эстетики лежала на самом человеке.

ВОЗМОЖНОСТЬ ВЫБРАТЬ «ВСЁ»

Как известно, возможность самостоятельно делать выбор столь заманчива, что человек стремится овладеть ей даже в условиях преобладания общественных норм в культуре. Это придает вполне определенный колорит современной эстетике.

Худеть – это строжайшее требование распространяется сегодня на всех; в то же время нет ничего более личного и индивидуального. Средств для похудения – от самых простых до самых технически сложных – становится все больше и больше. То же касается приборов, которые разделяются

со всем, что начинается на «целлю» («целлюсоник», «целлюпункция», «целлю-LPG-M6») ⁸⁶, и механизмов, избавляющих от всего, что связано с «липо» («липосакция», «липотомия», «липопластика», «липолиз») ⁸⁷, с помощью которых легко, как обещается в рекламе, добиться стройности. Все существующие техники и тактики избавления от лишнего веса должны подбираться индивидуально: «диета должна быть индивидуальной», настаивает Marie Claire, она должна «подходить к вашему образу жизни и строению тела» ⁸⁸; уход за телом тоже следует «подбирать с учетом персональных особенностей» ⁸⁹, добавляют в журнале Marie France; «каждый случай индивидуален» ⁹⁰, соглашается журнал «Ваша красота» в специальном номере о стройном теле за март 2004 года. К тому же, только «доброжелательное отношение к телу» и «умение распознавать его сигналы» помогут «добиться значительных результатов в борьбе за стройность» ⁹¹, подводит итог журнал Marie France в 2004 году. Такой подход представляется вполне осуществимым и доступным каждому: достаточно хорошо знать свое тело, владеть необходимой информацией и подвергнуть себя испытаниям. Именно такой метод обретения красоты стал общепринятым, но даже здесь господствуют гибкость и возможность выбора, индивидуальные хитрости и находки, персональный подход. В энциклопедическом словаре Ларусс «Женское здоровье» стремление к обретению власти над собственным телом и к индивидуализации доведено до крайности: «вес тела» определяется здесь как «понятие весьма индивидуальное и, следовательно, субъективное. Идеальный вес, или здоровый вес, — это такой вес, который позволяет вам чувствовать себя хорошо и находиться в гармонии с собственным телом» ⁹². Уделяется внимание и психологическим аспектам, направленным на решение приоритетной задачи, — наладить связь с телом, «живущим своей внутренней жизнью»: «Ваш живот не любит эмоции. Он плохо реагирует на злоупотребления,

вздуваясь при малейших стрессах...»⁹³ «Весь груз наших требований к себе возложен»⁹⁴ на тело, необходимо его расслаблять, «обращать на него внимание»⁹⁵, тогда и претензий к нему станет меньше.

Сегодня лишний вес воспринимается как преодолимое препятствие, устранимое с помощью индивидуально подобранных техник: от аппаратных методик до психологических приемов, от применения всевозможных устройств до умения слушать себя. Лучшей иллюстрацией этой идеи можно назвать антиутопию Жан-Кристофа Руфина «Глобалия», действие в которой происходит в недалеком будущем, опережающем наше время на несколько десятилетий. В демократической Глобалии тучные люди живут с лишним весом потому, что им так хочется. Они действуют осознанно: «Полнота считается здесь персональным выбором образа жизни и причисляется к фундаментальным правам человека»⁹⁶. Точно так же каждый гражданин Глобалии самостоятельно может решить, что желает быть стройным. Каждый несет ответственность за свое физическое состояние, а значит, и за красоту; аллюзия на ожидания нашего общества прозрачна: ослабление институционального контроля усиливает необходимость «быть автором своей жизни и нести за нее ответственность»⁹⁷, внимательно относиться к своей внешности и объемам тела. При этом результат достигается за счет использования разнообразных и в то же время направленных на решение определенной задачи методов.

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ НОРМЫ И ИСПЫТАНИЕ СЕБЯ

Однако сопротивляющаяся внешним воздействиям норма требует от человека прежде всего работы и усилия, а потом уже отдыха и расслабления: похудение — это «испытание», точно такой же «экзамен на соответствие» требованиям, как и все прочие социальные нормы. Это про-

тиворечит соблазнам рекламной риторики, а также образу «изолированной» от общества личности, которая сама задает абсолютно все критерии и аспекты внешности. Соблюдать диету «трудно» для 77 % женщин, «очень трудно» для 35 %, «все равно что вести бесконечную войну»⁹⁸ более чем для 50 %. Обещание сбросить «от 8 до 15 кг в месяц, получив при этом удовольствие»⁹⁹ апеллирует к желанию обрести благополучие и легкую жизнь, маскируя при этом необходимость прикладывать усилия для изменения себя. Разумеется, эта трудность не представляет собой ничего нового, она отражает очевидные противоречия современного общества: с одной стороны, нужно уметь терять голову и расслабляться, чтобы больше потреблять, с другой — управлять собой и принуждать себя, чтобы самоутвердиться в обществе. Разнонаправленные, но дополняющие друг друга задачи, нужные для самосовершенствования¹⁰⁰.

Больше того, выбранная методика может оказаться неэффективной, желаемая стройность — труднодостижимой, а между принятым решением и результатом обнаружится пропасть. Согласно опросам, только 43 % людей, придерживавшихся диеты, добились успеха¹⁰¹. Если задать временные рамки, картина нарисуеться еще более удручающая: «за пятилетний период неудачами заканчиваются от 75 до 95 % попыток похудеть»¹⁰². Здесь тоже нет ничего нового. Традиционные практики по совершенствованию тела не всегда давали обещанный результат: ни старинные тайные практики эпохи Ренессанса, сулившие ровный цвет лица, ни применявшиеся в XIX веке ванны для похудения, гарантировавшие, что купальщицы станут обладательницами самой тонкой талии, не приводили к желаемым эффектам. Впрочем, все изменилось в мире, где преобразование себя превратилось в обязанность, а достижения технического прогресса выступают гарантом надежного результата. Все меняется, когда благополучие каждого преподносится как общая и важнейшая общественная

цель. Все меняется, когда телесная трансформация ставится в зависимость исключительно от личной ответственности каждого, затрагивает глубинные основы самоидентификации. В таких условиях неудача вызывает чувство вины или виктимизацию¹⁰³: «невыносимое давление»¹⁰⁴ испытывают читатели одного из современных журналов, сетуя на недосягаемость успеха; другие признаются в обманутых ожиданиях: «Я больше не верю тому, что читаю в журналах»¹⁰⁵; прочие доведены до отчаяния: «Я чувствую себя бесконечно маленькой, как будто мои тело и душа сморщились»¹⁰⁶. К тому же большая часть женщин, согласно недавним опросам итальянских социологов, оценивают свою внешность крайне негативно: «Le donne davanti allo specchio, un solo verdetto: sono bruta»^{*}.¹⁰⁷

Сегодня, когда стройность выступает залогом эффективности, элегантности и подвижности¹⁰⁸, чуть ли не единственной гарантией телесного здоровья, все перечисленные трудности и противоречия сосредоточены вокруг проблемы похудения. Именно стремление к стройности лежит в основе современных практик по совершенствованию красоты. В «Дневнике Бриджит Джонс» тема лишнего веса вплетена в ткань литературного рассказа, ритм которому задают набранные или сброшенные килограммы, а порой и граммы:

Вторник 3 января. 59 кг (ужасающе: скатываюсь к ожирению. Почему? Почему?)...

Среда 4 января. 59,5 кг (аварийное положение – похоже, что жир накапливался где-то в организме в течение всех рождественских праздников, а теперь медленно высвобождается и рассредоточивается под кожей)...

* Какая бы женщина ни стояла перед зеркалом, вердикт будет один: я некрасивая (*ит.*).

Воскресенье 8 января. 58 кг (оч. хор., черт возьми, но что толку?)...

Понедельник 6 февраля. 56,8 кг (тяжелый внутренний жир совершенно испарился — загадка)...

Понедельник 4 декабря. 58,5 кг (надо сбросить вес перед рождественским обжорством)...¹⁰⁹

Те же тревоги не дают покоя Изабель де Санти, главной героине романа «Бал дебиютанток»¹¹⁰. Порой создается впечатление, что чуть ли не каждая трудность в ее жизни связана с жировыми складками: «я потолстела», «я похудела» — эти фразы словно отмеряют ритм влюбленностей Изабель, ее успехов и неудач, устанавливая неразрывную связь между стремлением похудеть и неуверенностью в себе. Вот в этом и состоит новизна: тягостные и разбухшие до невообразимых пределов размышления о неудачах на пути к обретению красоты, лишние килограммы, ставшие темой самых разных исследований, сыплющиеся как из рога изобилия догадки о причинах, препятствующих снижению веса. В этих тревогах присутствует комплекс вины, страдания, вызванного невозможностью добиться ожидаемого результата: «В чем моя вина? Что я делаю не так? Или я всего-навсего жертва того, что называется булимией?»¹¹¹ — задается вопросом одна из читательниц журнала «Наука худеть» (*Savoir maigrir*). «Я уже не знаю, что делать, — признается другая читательница, — я набрала 19 килограммов за год, несмотря на все усилия»¹¹². А в специальном номере о похудении журнала «Ваша красота» исследуются «одержимость худобой и недостаток уверенности в себе» в связи с «избыточным весом»¹¹³. Между тем именно чувство вины, вызванное лишними килограммами, способствует возведению эстетических линий тела в общепризнанную норму (при всем многообразии существующих вариаций образцов красоты) и парадоксальным образом

связывает человека с его окружением. Нормы остаются общими для всех, несмотря на стремительный рост числа субъективных моделей красоты, что доказывает общность представлений о социальной эффективности, элегантности, желанности. Вариации норм группируются вокруг нового, характерного для современности дуализма: благополучие – неблагополучие.

В сегодняшнем мире требования к красоте, несомненно, возросли: тело все чаще выставляется напоказ, личность становится все более «телесной». Одновременно те же самые требования, ставшие более демократичными, всеобъемлющими, сулящими исключительно благо, сформировали два полюса: процветание с одной стороны и отчаяние с другой.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

История телесной красоты — это длительная история открытий и завоеваний территорий и объектов человеческого тела, которые становились все более значимыми. Тело исследовалось во всех категориях пространства — плоскостном, объемном, движущемся и уходящем вглубь. С течением времени представление о нем изменялось и становилось более полным. Поступательный ход в изучении эстетики тела подтверждается по меньшей мере тремя фактами.

Во-первых, последовательным выявлением частей тела, обращение к которым формировало понятие красоты: сначала долгое время предпочтение отдавалось «верху», цвету лица, выразительности глаз, правильности черт; затем во внимание был принят и «низ», очертания тела, линии конечностей. Здесь можно различить несколько этапов: например, форма ног и бедер долгое время неявно подчеркивалась динамикой платьев и движений, пока в конце XIX века их естественная форма не была явлена взору; роль невыразительного «пьедестала» для лица или бюста, которую выполнял «низ», осталась в прошлом, и тогда тело впервые обрело подвижность. Плоть стала заметной под одеждой, что привлекло взгляды к тонкой талии и поясничному изгибу,

телесная эстетика обогатилась новыми контурами тела, долгое время остававшимися скрытыми от глаз. Разумеется, изменилась не только мода, но и манера преподносить себя: устремленность вверх, расправленная грудь, ровная спина. Изменились практики по совершенствованию красоты: теперь ухода требует все тело без исключений, при этом с конца XIX века особо фанатичное внимание уделяется уменьшению объема бедер и удлинению ног (притом что до тех пор арсенал средств улучшения красоты ограничивался: для лица – румянами, для туловища – корсетами, для стройности – эпизодическими диетами). Возникли новые отношения между мужским и женским: так, женское тело в конце XIX века стало «свободнее», изменились условия существования женщины в общественном пространстве, на работе и на отдыхе; женское тело способно даже составить «конкуренцию» мужскому, все реже выполняя функцию красивой декорации и становясь все автономнее, отвоевывая свое право на труд и определенные свободы. Появление оплачиваемых отпусков с характерной для них активностью – пляжами и прогулками – делает все эти процессы еще заметнее, изменяя способы демонстрации и оценки тела.

Второе обстоятельство, свидетельствующее о прогрессе в изучении тела, – это именно активность, постепенно возрастающее значение движения для физической эстетики. Переход от красоты внешней, формальной, к более динамичной, предполагающей гибкость и раскованность: произошли глобальные изменения, когда застывшие, неподвижные фигуры классических гравюр сменились искусно прорисованными прогуливающимися дамами на гравюрах конца XVIII века; еще более значительные изменения произошли, когда по Парижу вместо романтических барышень стали прогуливаться сегодняшние девушки, воплощающие бесчисленные вариации моделей красоты. В их походке угадываются танцевальные движения, в едва уловимом на-

пряжении тела слышится музыка, они преобразовали свободу в мобильность, скрытую силу, динамичность контуров своего тела.

Третье и последнее направление изучения тела – это экспрессия. Сначала – интерес общества Нового времени к «изящному», проявившийся с XVI века, повышенное внимание к «одухотворенной красоте», ее триумф в классической Европе; взгляд, выражающий сокровенное, внутренняя глубина, проявляющаяся во внешности. Эта эволюция интереса свидетельствует о переходе на более глубокий уровень познания тела.

Создается впечатление, что постепенно происходит смещение исследовательского фокуса с поверхности тела в его глубину: тело обретает вес, появляется место для внутренних сил, действующих в теле и предположительно способствующих красоте. В особенности это касается глаз – неизменного объекта пристального изучения, назначенного на роль «зеркала души». Загадку глаз постоянно пытаются разгадать, рискуя потонуть в бездомном омуте, воспетом романтиками. Впрочем, игра с «внутренним пространством» тела продолжается и сегодня, когда идет поиск телесных проявлений психологических процессов, тревог и травм – когда считается, что главным условием красоты является примирение человека с его внутренним миром.

Красота изменяется не только под влиянием моды: она следует за социальной динамикой, культурными переломами, конфликтами полов и поколений. Как далеки друг от друга две вселенные, так и узкие, аккуратные рты ренессансных портретов, с тонкими, чуть поджатыми, бледными и всегда сомкнутыми губами, если и улыбающимися, то сдержанно, – далеки от открытых, ярких, подвижных ртов портретов сегодняшних, с большими, пухлыми, мясистыми губами: в первом случае – кротость, неременная составляющая поведенческого кодекса, во втором – самоутверждение,

четко выраженное желание выставить себя напоказ, присутствие движения, свободы, поощрение эротизма и соблазнения. Не меньше различий отыщется между силуэтом аристократическим и силуэтом постреволюционным. Так, плечи классического придворного отведены назад, живот выставлен вперед, голова и подбородок приподняты вверх. Эта подчеркнуто горделивая, выгнутая осанка соответствует представлениям о чести и достоинстве, характерным для мира, который отличается от того, где утвердился облик «современного» буржуа: его голова и плечи устремлены вперед, торс доминирует над узкой талией; такой апломб свидетельствует, воплощая в себе мощь и крепость, о волевой целеустремленности, обязательствах, которые надлежит выполнить. В этих моделях воплотились два противоположных, контрастных мировосприятия.

Боле того, изменения в культуре могут сказаться даже на «половой принадлежности» понятия красоты. Идеал, который долгое время воплощался в женщине, исполнявшей роль парадной декорации, красивой и неподвижной, не может оставаться неизменным в эпоху, когда статус женщины существенно изменился и утвердилась красота активная, инициативная, рабочая. Изменились традиционные характеристики женщины. Половая принадлежность больше не определяет красоту в мире, где царит равенство труда и социального статуса.

Стали иными, наконец, и сами признаки физической красоты. Этот факт стоит отметить особо: наш мир окончательно отказался от идеи абсолютной красоты, ярко проявившейся на заре Нового времени, особенно в эпоху Ренессанса, когда художники и эрудиты искали золотые пропорции и проявления божественного замысла в теле человека. Уверенность в фиксированных эстетических принципах ослабевала по мере того, как возрастала значимость индивидуальности, ставшей основой современного нам

Заключение

мира: начались поиски редкой красоты, привлекающей внимание исключительностью. В этих условиях широкое распространение получили практики по совершенствованию красоты, в особенности те, которые позволяют переделать внешние данные: этого добиваются, в частности, с помощью макияжа, который еще Бодлер называл средством «самоизобретения», а также различных процедур ухода за собой, косметики, пластической хирургии: так каждый старается ярче проявить собственную индивидуальность. Искусственность впервые заняла центральное, важнейшее место, усилив индивидуальное, разнообразив возможное, сделав красоту, до сих пор зависящую только от природы или от случая, «доступной для всех». Однако добиться искусственной красоты тем сложнее, что индивидуальное в нашем обществе приобретает большое значение, выступает конечной целью вечных поисков, идеалом, который считается достижимым и стремиться к которому вменяется в обязанность каждому. В этих условиях обостряется конфронтация между индивидуальными и коллективными нормами. Многие испытывают затруднения, желая обрести красоту при подспудном давлении общепринятых шаблонов (стройности, гибкости, подвижности), свидетельствующих о способности управлять своим телом и адаптироваться к внешней среде. Так, благополучие неизбежно появляется там, где благополучие возведено в статус главного критерия красоты. Современный мир — фабрика по производству жалоб — порождает незаметно распространяющиеся в обществе недовольство и тревогу, несмотря на то что впервые в истории сам является залогом красоты.

ПРИМЕЧАНИЯ

ВВЕДЕНИЕ

1. См.: *Lettres de Louis XIV, de Monseigneur le Dauphin, etc... adressées à Madame la marquise de Maintenon, imprimées par les bibliophiles français*. Paris, 1822.
2. 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.
3. 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.
4. Flandrin J.-L. *Le Sexe et l'Occident. Évolution des attitudes et des comportements*. Paris: Seuil, 1981. P. 21.
5. 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» (p. 8).

6. 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».
7. Nahoum-Grappe V. Présentation // Communication. N° 60. Beauté laideur. 1995. P. 7.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ. ОТКРЫТИЕ КРАСОТЫ (XVI ВЕК)

1. 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.
2. 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 // Тракаты о любви эпохи Возрождения. М.: Республика, 1992. Здесь и далее цитируется в нашем переводе.)
3. Bandello M. Un homme exemplaire / Nouvelles (1554), из книги: Conteurs italiens de la Renaissance. Paris: Gallimard, coll. «La Pléiade». 1993. P. 508.
4. Agrippa H.C. De la supériorité des femmes. Paris, 1509. P. 42.

ГЛАВА I. ОПИСАНИЕ ТЕЛА: ПОСТРОЕНИЕ ИЕРАРХИИ

1. Симоне Мартини «Несение креста» (полиптих «Страсти Христовы»). Ок. 1340. Лувр, Париж.
2. Андреа Мантенья «Распятие». 1456. Лувр, Париж.
3. 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.
4. Мазаччо «Троица». Ок. 1425. Церковь Санта Мария Новелла, Флоренция.
5. См.: Francastel P. La Figure et le Lieu. L'ordre visuel du Quattrocento. Paris: Gallimard, 1967. P. 25.
6. Тициан «Красавица». 1530. Галерея Питти, Флоренция.

7. См.: Cropper E. The beauty of woman. Problems of the rhetoric of Renaissance 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.
8. Ibid.
9. См.: Haskel F. *L'Historien et ses images*. Paris: Gallimard, 1995 (1-е амер. изд., 1993). P. 74.
10. 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.
11. Ibid. P. 22.
12. Idem. См. также: Kelso R. *Doctrine for the Lady of the Renaissance*. Chicago: Illinois Press, 1957 (гл. «Love and beauty»). P. 136.
13. Agrippa H.C. *De la supériorité des femmes*. Paris, 1509; «все члены наполнены живительной силой» цит. по: Houdoy J. *Op. cit.* P. 79.
14. Fortini P. Antonio Angelini et la Flamande // *Nouvelles (XVI^e siècle), Conteurs italiens de la Renaissance*. Paris: Gallimard, coll. «La Pléiade». 1993. P. 846.
15. Ronsard P. *Le Second Livre des Amours (1560) / Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, coll. «La Pléiade», 1993. T. I. P. 232.
16. Jars L. le. См.: *Précis de littérature française du XVI^e siècle: la Renaissance*, dir. R. Aulotte. Paris: PUF, 1991. P. 98.
17. Fortini P. *Op. cit.* P. 846.
18. Ronsard P. *Le Premier Livre des sonnets pour Hélène (1578), Œuvres...* *Op. cit.* T. I. P. 153.
19. *Les Cent Nouvelles nouvelles (1462), Conteurs français du XVI^e siècle*. Paris: Gallimard, coll. «La Pléiade», 1956. P. 328.
20. Ibid. P. 258.
21. *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.)
22. Navarre M. de. *L'Heptaméron (1559), Conteurs français...* *Op. cit.* P. 819.

23. Bouaystuaу P. *Bref Discours sur l'excellence et dignité de l'homme*. Paris, 1982 (1-е изд., 1558). P. 14.
24. Firenzuola A. *Discours de la beauté des dames*. Paris, 1578 (1-е изд. на ит. яз., 1552). P. 27.
25. Romieu M. de. *Instructions pour les jeunes filles par la mère et fille d'alliance (1597)*. Paris: Nizet, 1992. P. 71.
26. См.: Saint-Laurent C. *Histoire imprévue des dessous féminins*. Paris: Herscher, 1986, «la folie des vertugades» («безумное увлечение обручами»). P. 66.
27. Boucher J. *Deux Épouses et reines à la fin du xvi^e siècle*. Saint-Étienne: PUSE, 1995. P. 236.
28. Ibid. P. 232.
29. 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.
30. 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.
31. Romei A. *La Semaine ou sept journées...* Paris, 1595 (1-е изд. на ит. яз., 1552). P. 12.
32. 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.
33. Firenzuole A. *Op. cit.* P. 10.
34. Chirelstein E. *Lady Elisabeth Pope: The Haraldic Body // Renaissance Bodies. The Human Figure in English Culture, 1540–1660*, ed. by L. Grent and N. Llewellyn. London: Reaktion Books, 1990. P. 38.
35. Flurance Rivault D. de. *L'Art d'embellir*. Paris, 1608. P. 27.
36. Delft L. Van. *Littérature et Anthropologie. Nature humaine et caractère à l'âge classique*. Paris: PUF, 1993. «L'anatomie moralisée». P. 183.

37. Ronsard P. Le Second Livre des amours (1557), Œuvres complètes. Op. cit. T. I. P. 272.
38. Ibid. P. 232.
39. Ronsard P. Élégie à Janet peintre du roy // Le Premier Livre des amours (1552), Œuvres complètes. Op. cit. T. I. P. 152.
40. Scève M. Délie, object de plus haulte vertu (1544), Poètes du xv^e siècle. Paris: Gallimard, coll. «La Pléiade», 1985. P. 216.
41. Ibid.
42. Les Cent Nouvelles... Op. cit. P. 178.
43. 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.
44. Ibid. P. 34.
45. «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.
46. 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.)
47. Instructions données par Henri VIII... Op. cit. P. 158.
48. Minut G. de. De la beauté, discours divers... Lyon, 1587. P. 261.
49. Об «архитектурной красоте» и ее метафорах см.: Castarède J. Les Femmes galantes du xv^e siècle. Paris: France-Empire, 2000. P. 19.
50. Anonyme. Le ventre // Blasons du corps féminin, in Poètes du xv^e siècle. Paris: Gallimard, coll. «La Pléiade», 1953. P. 334.
51. Brantôme (Pierre Bourdeille, seigneur de), Les Dames galantes (xv^e siècle). Paris: Gallimard, coll. «Folio», 1981. P. 290.
52. Guazzo S. La Civile Conversation. Paris, 1582 (1-е изд. на ит. яз., 1574). P. 391.
53. Paré A. Œuvres diverses en 28 livres... Paris, 1585. P. 233.
54. 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.

55. Scève M. Op. cit. P. 110.
56. Плиний Старший. Естественная история. Книга XI, гл. XXXVII.
57. Dictionnaire d'histoire des sciences, dir. D. Lecourt. Paris: PUF, 1999, art. «Képler». P. 596.
58. Delphyen Le. Défense en faveur des dames de Lyon. Lyon, 1596. P. 12.
59. 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.*)
60. Blay M., Halleux R. Attraction/Affinité // La Science classique, dir. M. Blay, R. Halleux. Paris: Flammarion, 1998. P. 449.
61. Mondeville H. de., цит. по: Y. Knibiehler et C. Fouquet. La Femme et les Médecins. Paris: Hachette, 1983. P. 57.
62. Laurens A. du. Œuvres anatomiques // Les Œuvres. Paris, 1639. P. 566.
63. Brantôme (Pierre Bourdeille, seigneur de). Trois Vies illustres... Op. cit. P. 30.
64. Ronsard P. Le Premier Livre des sonnets pour Hélène. Op. cit. P. 342.
65. Liébault J. Trois Livres de l'embellissement des femmes. Paris, 1582. P. 10.
66. Scève M. Op. cit. P. 165.
67. Chastel P. Le Mythe de la Renaissance, 1420–1520. Paris: Skira, 1969. P. 148.
68. Liébault J. Op. cit. P. 8.

ГЛАВА 2. «ПОЛ» КРАСОТЫ

1. Lemaire J. Les Illustrations de Gaules et Singularités de Troye (xvi^e siècle). Цит. по: Houdoy J. Op. cit. P. 82.
2. l'Arétin P. La belle et le vieux comte // Raisonnements (1534) // Conteurs italiens... Op. cit. P. 797.

3. Ronsard P. Le Second Livre des amours (1560), Œuvres complètes. Paris: Gallimard, coll. «La Pléiade», 1993. P. 214.
4. Bandello M. La Courtisane fouettée // Nouvelles (1554) // Conteurs italiens de la Renaissance. Paris: Gallimard, coll. «La Pléiade», 1993. P. 725.
5. Agrippa C.H. De la supériorité des femmes. Paris, 1509. P. 42.
6. Ibid. P. 73.
7. Francastel P. La Figure et le Lieu. L'ordre visuel du Quattrocento. Paris: Gallimard, 1967. P. 280.
8. Bayle P. Dictionnaire historique et critique, Rotterdam, 1715, art. «Jeanne d'Aragon». Т. I. P. 302.
9. Ibid. Paris, 1820–1824, art. «Jeanne d'Aragon». Т. II. P. 228.
10. Относящиеся к началу XVIII века рассуждения Бейля, в которых он последовательно отстаивает «единую модель красоты», свидетельствуют о важности этой идеи для эпохи классицизма.
11. Niphus A. Du beau et de l'amour (xv^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.
12. 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.)
13. La Boétie É. de. La Mesnagerie de Xénophon, Les Règles de mariage de Plutarque, Lettre de consolation à sa femme... Paris, 1571.
14. 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.
15. Castiglione B. Le Livre du courtisan. Paris: Garnier-Flammarion, 1991 (1-е изд. на ит. яз., 1528). P. 233.
16. Ibid. P. 234.

17. Liébault J. Trois Livres de l'embellissement des femmes. Paris, 1582. P. 15.
18. См. также: Croix A. De la différence à l'intolérance // Histoire culturelle de la France. Т. II, De la Renaissance à l'aube des Lumières, dir. J.-P. Rioux et J.-F. Sirinelli. Paris: Seuil, 1997. P. 139.
19. Liébault J. Op. cit. P. 15.
20. Ibid.
21. Paré A. Œuvres diverses en 28 livres... Paris, 1585. P. 82.
22. Ibid. P. 80.
23. Verdier A. Du. Les Diverses Leçons. Lyon, 1592. P. 472.
24. Ibid.
25. Romei A. La Sepmaine ou sept journées... Paris, 1595 (1-е изд. на ит. яз., 1552). P. 13.
26. Ibid. P. 12.
27. Liébault J. Op. cit. P. 5.
28. Brantôme (Pierre Bourdeille, seigneur de). Grands Capitaines, Œuvres complètes. Paris, 1866. Т. II. P. 14.
29. Froissart J. Les Chroniques (xv^e siècle) // Historiens et chroniqueurs du Moyen Âge. Paris: Gallimard, coll. «La Pléiade», 1952. P. 530.
30. Gautier L. La Chevalerie. Paris, 1895 (p. 205, note 11).
31. 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.)
32. Liébault. Op. cit. P. 15.
33. Laurens A. du. Op. cit. P. 369.
34. Ibid. P. 370.
35. См.: Gerbod P. Histoire de la coiffure et des coiffeurs. Paris: Larousse, 1995. P. 69.
36. Paré A. Op. cit. P. 952.
37. Galien C.G. De l'usage des parties du corps humain (II^e siècle). Lyon, 1566, livre XIV, chap. vi. P. 833.
38. Huarte J. Examen des esprits propres et naiz aux sciences. Paris, 1631 (1-е изд., 1580). P. 484.

39. Lemne L. Les Occultes Merveilles et secrets de nature avec plusieurs enseignements des choses diverses. Paris, 1574. P. 154.
40. Romieu M. de. Instructions pour les jeunes filles par la mère et fille d'alliance (1597). Paris: Nizet, 1992. P. 65.
41. Billon F. de. Le Fort Inexpugnable de l'Honneur du sexe féminin. Paris, 1970 (1-е изд., 1555). P. 133.
42. Agrippa C.H. Op. cit. P. 42.
43. 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».
44. Berriot-Salvadore É. Un corps, un destin. La femme dans la médecine de la Renaissance. Paris: Honoré Champion, 1993. P. 33.
45. Liébault J. Thrésor des remèdes secrets pour les maladies des femmes. Paris, 1585. Pp. 2–3.
46. 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.
47. 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.)
48. Castiglione B. Op. cit. P. 386.
49. Chastel A. Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique. Paris: PUF, 1961, см.: «L'hellénisme». P. 184.
50. Цит. по: Delumeau J. La Civilisation de la Renaissance. Paris: Arthaud, 1967. P. 508.
51. Мф. 14: 1-11.
52. Minut G. de. De la beauté, discours divers... Lyon, 1587. P. 173.
53. Ibid. P. 159.
54. Ibid. P. 178.
55. Ibid. P. 205.

56. Ibid. Pp. 204–205.
57. См. выше. С. 30.
58. 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 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».
59. См. также: Lazard M. *Les Avenues de Féminité, les femmes à la Renaissance*. Paris: Fayard, 2001. P. 309, «La religion omniprésente».
60. Minut G. de. Op. cit. Pp. 206–207.
61. Ibid. P. 245.
62. Liébault J. *Trois Livres...* Op. cit. P. III.
63. Agrippa H.C. Op. cit. P. 43.
64. Billon F. de. Op. cit. P. 139.
65. Liébault J. *Trois Livres...* Op. cit. P. IV.
66. Billon F. de. Op. cit. P. 138.
67. Firenzuole A. *Discours de la beauté des dames*. Paris, 1578 (1-е изд. на ит. яз., 1552). P. 24.
68. Léonard de Vinci. *Traité de la peinture (xvi^e siècle)*. Paris, 1796. Pp. 45–46.
69. Воспоминания некоего свидетеля описываемых событий цит. по: Boucher J. *Deux Épouses et reines à la fin du xvi^e siècle*. Saint-Etienne: PUSE, 1995. P. 88.
70. Romei A. Op. cit. P. 13.
71. 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.
72. Vasari G. *Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes italiens* (1-е изд., 1568), цит. по: Arasse D. Op. cit. P. 58.
73. Vasari G., цит. по: A. Dayot, *L'Image de la femme*. Paris, 1899. P. 73.
74. Agrippa H.C. Op. cit. P. 42.

75. Billon F. de. *Op. cit.* P. 139.
76. Agrippa H.C. *Op. cit.* P. 42.
77. 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 трактатах». Ср. ниже: С. 61.
78. *Ibid.*
79. Vecellio C. *Costumes anciens et modernes*. Paris, 1891 (1-е изд. на ит. яз., 1590). Т. I. P. 218.
80. *Ibid.* P. 213.
81. *Ibid.* P. 282.
82. Simmel G. *Philosophie de la modernité*. Paris: PUF, 1989 (1-е изд., 1923). P. 147.
83. *Ibid.* См. прежде всего: «Beauté et féminité». P. 146 sq.
84. Bandello M. *Vision céleste // Nouvelles (1554) // Conteurs italiens de la Renaissance*. Paris: Gallimard, coll. «La Pléiade», 1993. P. 592.
85. Cinzio G. *Oronte et Orbecche // Les Cents Récits (1565) // Conteurs italiens... Op. cit.* P. 1012.
86. 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.
87. См.: П. Брейгель Старший «Крестьянский танец». 1567. Музей истории искусств, Вена, или «Сенокос». 1565. Национальная галерея, Прага.
88. См.: П. Брейгель Старший. «Христос и женщина, уличенная в прелюбодеянии». Ок. 1560, Лондон, коллекция графа А. Seilern.
89. Pagé A. *Op. cit.* P. 1001, 1002, 1005. Цит. по: *Op. cit.* P. 132.
90. См.: Croix A. *Op. cit.* P. 135.
91. Цит. по: Flandrin J.-L. *Op. cit.* P. 132.

ГЛАВА 3. ЕДИНАЯ МОДЕЛЬ КРАСОТЫ

1. Billon F. de. *Le Fort Inexpugnable de l'Honneur du sexe féminin*. Paris, 1970 (1-е изд., 1555). P. 138.
2. Liébault J. *Trois Livres des maladies et infirmités des femmes*. Rouen, 1549. P. III.
3. Minut G. de. *De la beauté, discours divers...* Lyon, 1587. P. 269.
4. Agrippa H.C. *De la supériorité des femmes*. Paris, 1509. P. 42.
5. См.: Massin M. *Les Figures du ravissement, enjeux philosophiques et esthétiques*. Paris: Grasset-Le Monde, 2001.
6. См.: Rodocanachi E. *La Femme italienne à l'époque de la Renaissance*. Paris, 1907. P. 91.
7. 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.
8. 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, 1987. P. 76.*
9. Brantôme (Pierre Bourdeille, seigneur de), *Recueil des dames (XVI^e siècle), Œuvres complètes*. Paris, 1873. P. 404.
10. Pacioli L. *Divina Proportione*. Milano, 1497.
11. Piero della Francesca. *De quinque corporis regularibus*, Venezia, 1509. См.: 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». P. 46.
12. 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). P. 19.
13. Ibid. Fig. 91.
14. 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.
15. Biaggi C.F. *L'anatomie artistique de Léonard. Léonard de Vinci*. Paris: Cercle du Bibliophile, 1958. T. II. P. 447. См. также: Arasse D.

- Léonard de Vinci. Paris: Hazan, 1997, «La culture de Léonard». P. 35.
16. Dürer A. Les Quatre Livres, de la proportion des parties et pourtraicts du corps humain. Paris, 1613 (1-е изд., 1523). Pp. 4–20.
17. Ibid. P. 22.
18. 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.: Д. Арасс. Плоть, благодать, возвышенное // История тела / Под ред. А. Корбена, Ж.-Ж. Куртина, Ж. Вигарелло. М.: НЛЮ, 2012. Т. 1.)
19. Dürer A. Op. cit. P. 191.
20. Ibid. P. 195.
21. 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.
22. Danti V. Trattato delle perfette proporzioni. Firenze, 1567, цит. по: D. Arasse, «Présentation», E. Panofsky, Le Codex Huygens... Op. cit.

ГЛАВА 4. ГУМОРЫ И ЗАБОТА О ЛИЦЕ

1. 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).
2. 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.)
3. Tertullien, цит. по: Bechtel G. Les Quatres Femmes de Dieu. Paris: Plon, 2000. P. 220.
4. Benedicti P.F.I. Somme des péchés. Paris, 1602 (1-е изд., 1584). P. 246.
5. Liébault J. Trois Livres de l'embellissement des femmes. Paris, 1582. P. V.

6. Alogana P. Abrégé du docteur Martin Azpilcueta, Navarrois... Paris, 1602 (1-е изд., 1590), chap. xvi, n° 14, 15, цит. по: J.-L. Flandrin, Les Amours paysannes. Paris: Gallimard-Juliard, coll. «Archives», 1975. P. 81.
7. Serres O. de. Le Théâtre d'agriculture et le mesnage des champs. Paris: Acte Sud, 1996 (1-е изд., 1600). P. 1368.
8. Ibid. P. 1369.
9. Monteux H. de. Conservation de la santé et prolongation de la vie. Paris, 1572. P. 279.
10. 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.
11. 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.
12. Ibid. P. 472.
13. См.: Brantôme (Pierre Bourdeille, seigneur de), Recueil des dames (xvi^e siècle), Œuvres complètes. Paris, 1873. P. 402.
14. 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 // Les Soins de beauté. Op. cit. P. 119.
15. Nelli G. Giulio et Isabella // Nouvelles (xvi^e siècle), в книге: Conteurs italiens de la Renaissance. Paris: Gallimard, coll. «La Pléiade», 1993. P. 788.
16. См. относительно такой критики диссертацию: Lanoë C. Les Jeux de l'artificiel. Culture, production et consommation des cosmétiques à Paris sous l'Ancien Régime, xv^e–xviii^e siècle. Paris-I, 2003. Pp. 27–30.
17. Liébault J. Trois Livres de l'embellissement... Op. cit. Цит. по: C. Lanoë. Op. cit. P. 28.
18. Цит. по: Pham M.-C. Pratiques cosmétiques... Op. cit. P. 120.
19. Цит. по: Boucher J. Deux Épouses et reines à la fin du xvi^e siècle. Saint-Étienne: PUSE, 1995. P. 90.

20. Цит. по: Lanoë C. Op. cit. P. 30.
21. Fournier A. Le. Op. cit. P. 18.
22. Nostradamus M. *Le Vraye et Parfaict Embellissement de la face et conservation du corps en son entier*. Anvers, 1557. P. 37.
23. 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.
24. Liébault J. *Trois Livres de l'embellissement...* Op. cit. Pp. 63–64. Nostradamus M. Op. cit. P. 43.
25. Ibid.
26. Liébault J. *Trois Livres de l'embellissement...* Op. cit. Pp. 75–185.
27. Nostradamus M. Op. cit. P. 39.
28. Ibid. P. 26.
29. Liébault J. *Trois Livres de l'embellissement...* Op. cit. P. 39.
30. Ibid. P. 78.
31. Nostradamus M. Op. cit. P. 43.
32. Fournier A. Le. Op. cit. P. 18.
33. См.: Melchior-Bonnet S. *L'Art de vivre au temps de Diane de Poitiers*. Paris: Nil, 1998. P. 45.
34. См.: Brantôme (Pierre Bourdeille, seigneur de), *Recueil des dames*. Op. cit. P. 36.
35. Malherbe F. de. *lettre à Peiresc, 10 juin 1614, Œuvres*. Paris: Gallimard, coll. «La Pléiade», 1971. P. 647.
36. Brantôme (Pierre Bourdeille, seigneur de). *Les Dames galantes (xv^e siècle)*. Paris: Gallimard, coll. «Folio», 1981. P. 224.
37. Ibid. P. 232.
38. Erlanger P. *Diane de Poitiers, déesse de la Renaissance*. Paris: Perrin, 1976. P. 335.
39. Fournier A. Le. Op. cit. P. 3.
40. Liébault J. *Trois Livres de l'embellissement...* Op. cit. P. 77.
41. Fournier A. Le. Op. cit. P. 3.
42. Mont Vert R. du. *S'ensuyt les Fleurs et Secrets de medecine*. Paris, 1538, s.p.

43. Цит. по: Rodocanachi E. *La Femme italienne à l'époque de la Renaissance*. Paris, 1907. Pp. 110–111.
44. Liébault J. *Trois Livres de l'embellissement...* Op. cit. Pp. 25–26.
45. Ibid. P. 22.
46. Vecellio C. Op. cit. T. I. P. 246.
47. Ibid. P. 266.
48. Beaujeu A. de. *Les Enseignements d'Anne de France à sa fille Suzanne de Bourbon (1505)*, Laffitte reprints. Marseille, 1978. Pp. 40–41.
49. 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.)
50. Vecellio C. Op. cit. T. I. P. 213.
51. Ibid. P. 185.
52. См.: Vecellio C. et la tenue «sans ceinture» des dames françaises en deuil. Op. cit. T. I. P. 242.
53. 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.
54. Tallemant G. des Réaux, *Historiettes (XVII^e siècle)*. Paris: Gallimard, coll. «La Pléiade», 1967. T. I. P. 60.
55. Castiglione B. *Le Livre du courtisan*. Paris: Garnier-Flammarion, 1991 (1-е изд. на ит. яз., 1528). P. XXIX.
56. Brantôme (Pierre Bourdeille, seigneur de). *Les Dames galantes*. Op. cit. Pp. 290–291.
57. Schmidt A.-M. *Les blasons du corps féminin // Poètes du XVI^e siècle*. Paris: Gallimard, coll. «La Pléiade», 1953. P. 294.
58. Brantôme (Pierre Bourdeille, seigneur de). *Les Dames galantes*. Op. cit. P. 304.
59. 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 d'un corps qui émerge» («Танец или история тела, которое становится видимым»). P. 69.

60. Romieu M. de. Instructions pour les jeunes filles par la mère et fille d'alliance (1597). Paris: Nizet, 1992. P. 71.
61. Liébault J. Trois Livres de l'embellissement... Op. cit. P. 25.
62. Brantôme (Pierre Bourdeille, seigneur de) // Les Dames galantes. Op. cit. P. 290.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ. ЭКСПРЕССИВНАЯ КРАСОТА (XVII ВЕК)

ГЛАВА I. ЛИЦО ИЛИ ТАЛИЯ?

1. См. гравюру без подписи «Триумф Моды на площади де Шанж» (La Mode triomphante en la place du Change). 1650. Лувр, Париж, коллекция Ротшильда.
2. Correspondance générale de Madame de Maintenon, publiée par T. Lavallée. Paris, 1866, lettre du 22 décembre 1700. T. IV. P. 361.
3. 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.
4. Chartier R., Neveux H. La ville dominante et soumise // Histoire de la France urbaine, dir. G. Duby. Paris: Seuil, 1981. T. IV. P. 163.
5. Sauval H. Цит. по: M. Poète, La Promenade à Paris au XVII^e siècle. Paris, 1913. P. 112.
6. 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. Лицецкой, Ю. Корнеева.)
7. Hanovre S. de. Mémoires et lettres de voyage (1650–1678). Paris: Fayard, 1990. Pp. 88–89.
8. Ibid. P. 90.
9. Ibid. P. 224.
10. Ibid. P. 89.
11. Ibid. P. 138.
12. Pepys S. Journal (1660–1669). Paris: Laffont, coll. «Bouquins», 1994. T. II. P. 564.

13. Ibid. Т. I. P. 401.
14. Ibid. P. 603.
15. Ibid. Т. II. P. 827.
16. Ibid.
17. Ibid. P. 656.
18. Ibid. P. 991.
19. Ibid. Т. I. P. 346.
20. 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».
21. Saint-Simon (L. de Rouvroy, duc de). Mémoires (xvii^e et xviii^e siècles). Paris: éd. Boislisle, 1913. Т. 22. P. 281. См. также: Cruysse D. Van der. Le Portrait dans les «mémoires» du duc de Saint-Simon. Paris: Nizet, 1971. P. 177.
22. Saint-Simon (L. de Rouvroy, duc de). Op. cit. Т. 38. P. 346.
23. Barthélemy E. de. La Galerie des portraits de Mlle de Montpensier (1657–1658). Paris, 1860. P. 292.
24. Sévigné (M. de Rabutin-Chantal, marquise de). Correspondance, lettre du 18 décembre 1689. Paris: Gallimard, coll. «La Pléiade». Т. III. P. 781, «une taille libre et droite» («талиа свободная и соразмерная»).
25. Anonyme. Histoire // Mercure galant, novembre 1681, in Nouvelles du xvii^e siècle. Paris: Gallimard, coll. «La Pléiade», 1997. P. 486.
26. Furetière A. Op. cit., art. «Taille».
27. Correspondance générale de Madame de Maintenon. Op. cit., lettre du 9 novembre 1701. Т. IV. P. 461.
28. Saint-Simon (L. de Rouvroy, duc de). Op. cit. Т. 26. P. 300.
29. Hanovre S. de. Op. cit. P. 152.
30. 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. Т. I. P. 175.
31. Sévigné (M. de Rabutin-Chantal, marquise de). Op. cit. Т. II. P. 351.

32. Hanovre S. de. Op. cit. P. 54.
33. 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.
34. 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.
35. См.: комментарии Жаклин Дюшен об описаниях Генриетты Английской, сделанных около 1600 г. Henriette d'Angleterre duchesse d'Orléans. Paris: Fayard, 1995. P. 104.
36. См.: Cruysse D. van der. Op. cit. P. 178.
37. 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.
38. См.: Plantié J. La Mode du portrait littéraire en France (1641–1681). Paris: Honoré Champion, 1994.
39. Barthélemy E. de. Op. cit. «В 1659 году господин де Сергез, придворный (gentilhomme ordinaire) и секретарь Мадемуазель, собрал все сочиненные ею портреты, прибавил к нем еще несколько и опубликовал их». P. I.
40. Duchêne J. Henriette d'Angleterre duchesse d'Orléans. Paris, Fayard, 1995. В литературных портретах Генриетты Английской «общие места соседствуют с точными деталями». P. 104.
41. 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». P. 131.
42. См.: Rohou J. Le xvii^e Siècle, une révolution de la condition humaine. Paris: Seuil, 2002, «Новая парадигма: механизм». P. 207.
43. 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.
44. Piles R. de. *Cours de peinture par principes*. Paris, 1989 (1-е изд., 1708). P. 69.
 45. *Mercure galant*. 1684 // *Nouvelles du XVII^e siècle*. Op. cit. P. 327.
 46. См.: Cruysse D. Van der. Op. cit. Pp. 183–184.
 47. Scudéry M. de. *Clélie, histoire romaine*. Paris, 1654–1660. T. VII. P. 148.
 48. Barthélemy E. de. Op. cit. P. 294.
 49. Somaize A.B. de. *Le Secret d'être toujours belle*. Paris, 1666. P. 9 et 11.
 50. Bussy-Rabutin R. de. *Histoire amoureuse des Gaules* (1662). Paris: Garnier-Flammarion, 1967. P. 158.
 51. Fléchier E. *Mémoires sur les grands jours tenus à Clermont-Ferrand en 1665–1666*. Paris, 1844. P. 301.
 52. Saint-Gabriel A. de. *Le Mérite des dames*. Paris, 1640, см. «Ciel des Beautez héroïnes». P. 280 sq.
 53. Pure M. de. *La Précieuse ou le Mystère des ruelles dédié à celles qui n'y pensent pas*. Paris, 1656. Pp. 180–190.
 54. См. выше. С. 38–40.

ГЛАВА 2. ДУША И ТЕЛО

1. 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. Максимы / Пер. с фр. Э.Л. Линецкой. М.: Наука, 1993.)
2. Descartes R. *Discours de la méthode pour bien conduire sa raison* (1637) // *Œuvres et Lettres*. Paris: Gallimard, coll. «La Pléiade», 1955. P. 166.
3. 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.

4. La Rochefoucauld F. de. *Maximes* (изд. 1678 г.) // *Œuvres complètes*. Op. cit. P. 440.
5. 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.
6. Boileau N. *Dissertation sur la Joconde* (1669) // *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, coll. «La Pléiade», 1966. P. 316.
7. Scudéry M. de. *Le Grand Cyrus*. Paris, 1649–1653.
8. Fléchier E. *Mémoires sur les grands jours tenus à Clermont-Ferrand en 1665–1666*. Paris, 1844. P. 301.
9. Faret N. *L'Honnête Homme, ou l'art de plaire à la cour*. Paris, 1630, цит. по: G. Haroche-Boujinaс, «Harmonie», *Dictionnaire raisonné de la politesse et du savoir-vivre du Moyen Âge à nos jours*, dir. A. Montandon. Paris: Seuil, 1995. P. 474.
10. Anonyme. *Histoire* // *Mercure galant*, in *Nouvelles du xvii^e siècle*. Paris: Gallimard, coll. «La Pléiade», 1997. P. 486.
11. Jam J.-L. *Je ne sais quoi* // *Dictionnaire raisonné de la politesse...* Op. cit. P. 522.
12. Renaudot T. *Gazette de France*. 15 janvier 1641.
13. Félibien A. *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres...* Paris, 1685. Pp. 406–407.
14. 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.
15. de Somaize A. B. *Le Secret d'être toujours belle*. Paris, 1666. P. 20.
16. Koster S. *Racine, une passion française*. Paris: PUF, 1998. P. 115.
17. Senault. *De l'usage des passions*. Paris, 1649 (1-е изд., 1640). P. 95.
18. 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.
19. См. об этом: G. Simon, *Kepler astronome astrologue*. Paris: Gallimard, 1979.

20. Laurent A. du. *Œuvres anatomiques // Les œuvres*. Paris, 1639. P. 565.
21. Ibid.
22. Ibid. P. 566.
23. Ibid.
24. Somaize A.B. de. Op. cit. P. 32.
25. Rohou J. *Le XVII^e Siècle, une révolution de la condition humaine*. Paris: Seuil, 2002, см. «Consolidation de l'intériorité». P. 379.
26. Saint-Gabriel A. de. *Le Mérite des dames*. Paris, 1640. P. 20.
27. Bavière Ch.-É. de (princesse Palatine). *Correspondance de Madame (XVII^e siècle)*. Paris, 1880. T. I. P. 127.
28. 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.
29. Barthélemy E. de. *La Galerie des portraits de Mlle de Montpensier (1657–1658)*. Paris, 1860. P. 182.
30. Saint-Réal C. de Vichard de, *Dom Carlos (1672) // Nouvelles du XVII^e siècle*. Paris, Gallimard, coll. «La Pléiade», 1997. P. 512.
31. Scudéry M. de. *Clélie*, цит. по: T. Lavallée, *Mme de Maintenon, la maison royale de Saint-Cyr (1686–1693)*. Paris, 1862. P. 15.
32. Saint-Simon (L. de Rouvroy, duc de). *Mémoires (XVII^e et XVIII^e siècles)*. Paris: éd. Boislisle. T. VI. P. 217.
33. Delft Vermeer de. *Dame au chapeau rouge, vers 1664*, collection Mellon, National Gallery of Art, Washington.
34. Рембрандт «*Портрет Саскии*». 1633. Дрезденская галерея.
35. 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.
36. «*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.

- Т. 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.
37. La Bruyère J. de. *Les Caractères* (1688). Paris: Garnier frères, 1954. P. 75.
38. Boileau N. *Traité du sublime, ou du merveilleux dans le discours* (1672) // *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, coll. «La Pléiade», 1966. P. 370.
39. «Système de Charles Le Brun sur la physionomie...». Op. cit. P. 106.
40. Pepys S. *Journal* (1660–1669). Paris: Laffont, coll. «Bouquins», 1994. T. I. P. 432.
41. Réaux G. *Tallemant des Historiettes* (xvii^e siècle). Paris: Gallimard, coll. «La Pléiade», 1967. T. II. P. 774.
42. Ibid.
43. Parfaict F. de. *Histoire du théâtre depuis son origine jusqu'à présent*, Amsterdam, 1735–1749. T. XIII. P. 538.
44. Ibid. T. XIII. P. 531.
45. *Mercure galant*. Décembre 1673. Цит. по: Mèlèse P. *Le Théâtre et le public à Paris sous Louis XIV, 1659–1715*. Paris: Droz, 1934. P. 173.
46. *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.
47. Beaussant P. *Versailles, Opéra*. Paris: Gallimard, 1981. «Человек эпохи барокко смешивает понятия „быть” и „казаться”». P. 22.
48. Sévigné (M. de Raçutin-Chantal, marquise de). *Correspondance*, lettre du 18 décembre 1689. Paris: Gallimard, coll. «La Pléiade», lettre du 15 janvier 1672. T. I. P. 417.
49. Ibid. Lettre du 6 avril 1672. T. I. P. 469.
50. 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.
51. Parfaict F. de. Op. cit., цит. по: J. Noury, *Mlle de Champsmélé, comédienne du roi*. Rouen, 1892. P. 161.

52. См. выше. С. 37–39.
53. Ferry L. *Le Sens du beau. Aux origines de la culture contemporaine*. Paris: Éditions Cercle d'art, 1998 (1-е изд., 1990). P. 27.
54. Voileau N., цит. по: L. Ferry. *Ibid.* P. 41.
55. См. выше. С. 45–47.
56. Pillorget R., Pillorget S. *France baroque, France classique, 1589–1715*. Т. I. Paris: Robert Laffont, coll. «Bouquins», 1995. «Мы полагаем, что красоту можно обнаружить только в истине, а истину – в порядке». P. 863.
57. Ferry L. *Op. cit.* P. 48.
58. 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.
59. Ferry L. *Op. cit.* P. 34.
60. Saint-Évremond 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.
61. 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.
62. Senault F. *Op. cit.* P. 134.

ГЛАВА 3. ОТ ОЧИЩЕНИЯ К УТЯЖКЕ

1. 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.
2. 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.
3. Brackenhoffer E. *Voyage en France (1643–1644)*. *Ibid.* P. 296.
4. Bouchard J.-J. *Voyage de Paris à Rome (1630)*. *Ibid.* P. 314.

5. Godefroy L. Voyages en Gascogne, Bigorre et Béarn (1644–1646). Ibid. P. 369.
6. Zinderling J. Voyage dans la vieille France... (1616). Ibid. P. 249.
7. Rouvière H. de. Voyage du Tour de la France (1713). Ibid. P. 360.
8. Furetière A. Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots français tant vieux que modernes... Paris, 1690, art. «Remède».
9. Mercure galant. Avril 1693. Pp. 33–34.
10. Visé J. Donneau de. L'apothicaire de qualité (1664) // Nouvelles du XVII^e siècle. Op. cit. P. 401.
11. Guibert P. Toutes les œuvres charitables. Paris, 1661. P. 569.
12. Réaux G. Tallemant des. Historiettes (XVII^e siècle). Paris: Gallimard, coll. «La Pléiade», 1967. T. II. P. 34.
13. Ibid. P. 582.
14. Ibid. P. 627.
15. См.: Schlanger J. Les Métaphores de l'organisme. Paris: Vrin, 1971. Pp. 47–60.
16. См.: d'Aquapendente F. Opera chirurgica, 1647, chap. 44 et figures.
17. 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.
18. Constant P. Un monde à l'usage des demoiselles. Paris: Gallimard, 1987, «La sublime déformée». P. 125.
19. Geoffroy A. Madame de Maintenon d'après sa correspondance authentique. Paris, 1887, lettre du 6 janvier 1707. Pp. 108–109.
20. Sévigné (M. de Rabutin-Chantal, marquise de). Correspondance, lettre du 18 décembre 1689. Paris: Gallimard, coll. «La Pléiade», lettre du 6 mai 1676. T. II. P. 284.
21. См.: Сен-Жан Ж.-Д. де. «Знатная дама в гургандине». 1688. Национальная библиотека Франции (BnF), Кабинет эстампов.
22. Aubignac F.H. La Nouvelle Histoire du temps ou Relation du royaume de coquetterie. Paris, 1655.
23. Livre commode contenant les adresses. Paris, 1690. T. II. P. 61.

24. 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.*)
25. Saint-Simon (L. de Rouvroy, duc de). Mémoires (xvii^e et xviii^e siècles). Paris: éd. Boislisle, 1913. Т. 18. P. 25; словом «корпус» обозначали корсет; а под «верхним платьем» понималось длинное закрытое платье.
26. Sévigné (M. de Rabutin-Chantal, marquise de). Op. cit., lettre du 17 novembre 1675. Т. II. P. 164.
27. Ibid. Lettre du 1^{er} avril 1672. Т. I. P. 468.
28. См. выше. С. 43.
29. Босс А. «Картины о милосердии», «Накормить голодных». Ок. 1640. Национальная библиотека Франции (BnF), Кабинет эстампов.
30. Босс А. «Пять чувств. Осязание». Ок. 1640. Национальная библиотека Франции (BnF), Кабинет эстампов.
31. 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.W. Tobin, Biblio 17, Papers on French Seventeenth Century Litterature, Paris; Seattle; Tubingen, 1995. P. 193.
32. Visée J. Donneau de. Tel paie les violons qui ne danse pas tous jours // Les Nouvelles galantes comiques et tragiques (1669) // Nouvelles du xvii^e siècle. Op. cit. P. 425.
33. Dancourt (F. Carton, dit). La fête au village ou les bourgeoises de qualité (1700). Montpellier: Éd. Espace 34, 1996. P. 75.
34. Emelina J. Op. cit. P. 204.
35. Furetière A. Le Roman bourgeois (1666) // Romanciers du xvii^e siècle. Paris: Gallimard, coll. «La Pléiade», 1958. P. 999.
36. Visée J. Donneau de. Tel paie les violons... Op. cit. P. 427.
37. La Thuillère R. La Préciosité. Etude historique et linguistique. Genève, 1966, цит. по: C. 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.
38. 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 / Пер. Н. Любимова. Л., 1971.)
39. Emelina J. *La beauté physique dans le théâtre de Molière...* Op. cit. P. 204.
40. 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.
41. Saint-Gabriel A. de. *Le Mérite des dames*. Paris, 1640. P. 15.
42. Bussy-Rabutin R. de. *Mémoires (XVII^e siècle) // Les Français vus par eux-mêmes*. Т. I, A. Niderst, *Le Siècle de Louis XIV. Anthologie des mémorialistes du siècle de Louis XIV*. Paris: Laffont, coll. «Bouquins», 1997. P. 473.
43. 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.
44. 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 (BnF), Кабинет эстампов.
45. 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, 1640. Национальная библиотека Франции (BnF), Кабинет эстампов.
46. Castel R., Haroche C. *Propriété privée, propriété sociale, propriété de soi*. Paris: Fayard, 2001. P. 59.

47. Боннар Н. «Дворянин и дама на прогулке». Париж, 1693. Национальная библиотека Франции (BnF), Кабинет эстампов.
48. Guyon L. *Le Cours de médecine en français contenant miroir de santé et beauté corporelle*. Lyon, 1664 (1-е изд., 1615). P. 238.
49. См. в частности: Meurdrac M. *La Chymie charitable et facile en faveur des dames*. Paris, 1666.
50. «Дама за туалетным столиком», школа Фонтенбло. XVI век. Музей изящных искусств, Дижон.
51. «Сабина Поппея», итальянский мастер. XVI век. Музей искусства и истории, Женева.
52. См.: Lanoë C. *Op. cit.* P. 53.
53. Пьер Миньяр «Маркиза де Монтеспан». Музей дю-Берри, Бурж.
54. Н. де Ларжильер «Молодая страсбургжанка». Музей изящных искусств, Страсбург.
55. Рембрандт. «Портрет Саскии в образе Флоры» (1634–1636). Лондон, Национальная галерея.
56. 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.
57. Beauvalet-Boutourye S. *Être veuve sous l'Ancien Régime*. Paris: Belin, 2001. P. 134.
58. Haussonville (J.-O.-B. de Cléron, comte d'), Hanotaux C. *Souvenirs de Madame de Maintenon*. Paris: Calmann-Lévy, 1904. P. 69.
59. Motteville F. de. *Mémoires (XVII^e siècle) // A. Niderst, Les Français... Op. cit.* P. 438.
60. Saint-Simon (L. de Rouvroy, duc de). *Op. cit.* T. 12. P. 302.
61. Mlle de Montpensier. *Mémoires (XVII^e siècle) // A. Niderst, Les Français... Op. cit.* P. 446.
62. Pepys S. *Op. cit.* T. II. P. 794.
63. Nancini M. *Mémoires (XVII^e siècle) // A. Niderst, Les Français... Op. cit.* P. 70.
64. *Satire anonyme*, цит. по: М. Poète. *La Promenade à Paris au XVII^e siècle*. Paris, 1913. P. 113.

65. 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.)
66. Idem. Les Précieuses Ridicules (1659). Théâtre. Op. cit. P. 197. (Рус. пер. цит. по: Мольер Ж.-Б. Смешные жеманницы / Пер. с фр. Н. Яковлевой.)
67. Serre J. Pujet de la. Le Réveille matin des dames. Paris, 1638. P. 8.
68. Les Mots à la mode. Paris, 1693. P. 52.
69. Pepys S. Op. cit. T. I. P. 117.
70. Ibid. T. II. P. 1090.
71. Ibid. P. 991.
72. 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.)
73. 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.
74. Binet E. Essai des merveilles de la nature. Paris, 1621. P. 564.
75. Цит. по: J.-P. Landry. Op. cit. P. 37.
76. Ibid. P. 34.
77. 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.
78. Bouvignes L. de. Le Miroir de la vanité des femmes mondaines. Namur, 1675.
79. Anonyme. La Courtisane déchiffrée. Paris, 1642.
80. Rolet L.S. Le Tableau des piperies des femmes mondaines. Paris, 1635. Pp. 29–30.
81. Ibid. P. 38.
82. Bouvignes L. de. Op. cit. P. 36.
83. Binet E. Op. cit. P. 563.

84. См. также: Fintoni M. L'ingeno negato, l'immaginario antifemminile tra XVI e XVII secolo // Donne filosofia e cultura nel seicento, dir. P. Totaro. Roma: Consiglio nazionale delle ricerche, 1999.
85. Sévigné (M. de Rabutin-Chantal, marquise de). Op. cit. T. I. P. 655.
86. Ibid. P. 570.
87. Ibid. P. 655.
88. Ibid. P. 656.
89. Molière (J.-B. Poquelin, dit). Le Tartuffe ou l'Imposteur (1669). Théâtre. Op. cit. P. 669. Цит. в пер. М. Лозинского.
90. Fénelon (F. de Solignac de la Mothe). Traité de l'éducation des filles. Paris: Klincksieck, 1994 (1-е изд., 1687). P. 82.
91. Hogue P. Fortin de la. Testament ou Conseils fidèles d'un père à ses enfants. Leyde, 1655 (1-е изд., 1648). P. 193.
92. 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.)
93. Веласкес «Менины» (1656). Мадрид, музей Прадо.
94. 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)

1. Le Camus A. Abdeker, ou l'Art de conserver la beauté. Paris, 1774. T. I. P. 17.
2. Ibid. P. 15.
3. Ibid. P. 61.

4. Ibid. P. 90.
5. 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.

ГЛАВА 1. ОТКРЫТИЕ ФУНКЦИОНАЛЬНОСТИ

1. Gusdorf G. *Les Principes de la pensée au siècle des Lumières*. Paris: Payot, 1969. P. 359.
2. Renaut A. *La Libération des enfants. Contribution philosophique à une histoire de l'enfance*. Paris; Bayard: Calmann-Lévy, 2002. P. 234.
3. 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.*)
4. См. выше. С. 111.
5. Ehrard J. *L'Idée de nature en France à l'aube des Lumières*. Paris: Flammarion, 1970 (1-е изд., 1963). P. 189.
6. Voltaire (F. M. Arouet, dit). *Dictionnaire philosophique (1764)*, art. «Beau» // *Œuvres complètes*. Paris, 1827. Т. II. P. 1394.
7. Ibid.
8. Venel J. A. *Essai sur la santé et sur l'éducation médicale des filles destinées au mariage*. Paris, 1776. P. V.
9. Starobinski J. *L'Invention de la liberté, 1700–1789*. Genève: Skira, coll. «Arts Idées Histoire», 1964. P. 119.
10. Буше Ф. «Маленькая садовница» (*La Petite Jardinière*). Ок. 1740. Рим, Национальная галерея старинного искусства.
11. Фрагонар Ж.-О. «Счастливые возможности качелей» (*Les Hasards heureux de l'escarpolette*). 1782. Национальная библиотека Франции (BnF), Кабинет эстампов.
12. Кошен Ш.-Н. «Женский портной» (*Le Tailleur pour femme*). 1737. Национальная библиотека Франции (BnF), Кабинет эстампов.

13. Ватто А. «Неверный ход» (*Le Faux Pas*). 1718. Париж, Лувр.
14. Латур М. Кантен де. «Незнакомка» (*La Femme inconnue*). Париж, Лувр.
15. Перонно Ж.-Б. «Женщина с кошкой» (*La Femme au chat*). 1750. Париж, Лувр.
16. Tilly A. de. *Mémoires* (1825). Paris: Mercure de France, 1965. P. 99.
17. О Тилли см.: Blanc O. *L'Amour à Paris au temps de Louis XVI*. Paris: Perrin, 2002, «Tilly le Roué». P. 244.
18. Rousseau J.-J. *Émile ou de l'éducation* (1762). Paris: Garnier frères, s.d. P. 498.
19. 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.)
20. Sinoué G. *L'Ambassadrice*. Paris: Le Livre de poche, 2002. P. 98. При написании этой биографии леди Гамильтон автор использовал обширный корпус писем.
21. Goethe J.W. von. *Voyage en Italie* (16 mars 1787). Цит. по: Sinoué G. *Op. cit.* P. 115.
22. Bretonne N. *Rétif de la. Monsieur Nicolas ou le Cœur humain dévoilé* (1796–1797). Paris, 1924. Т. I. P. 298.
23. Ibid. P. 343.
24. Ibid. Т. II. P. 292.
25. Lavater G. *L'Art de connaître les hommes par la physionomie*. Paris, 1835 (1-е изд., 1780). Т. III. P. 249. См.: «De l'harmonie entre la beauté morale et la beauté physique». Ibid. P. 231.
26. Цит. по: Haecher J. *Le Règne des femmes, 1715–1793*. Paris: Grasset, 2001. P. 325.
27. См.: «sentiment et la sensibilité» («чувство и чувствительность»), Brewer J. *The Pleasures of the Imagination. English Culture in the Eighteenth Century*. Chicago: The University Chicago Press, 1997. P. 114.
28. d'Alembert J. *Le Rond*, D. Diderot, *Encyclopédie. Dictionnaires des sciences et des arts*. Genève, 1778–1779 (1-е изд., 1751–1772), art. «Sensibilité». Т. XXX. P. 811.

29. Belleval L.-R. de. Souvenir d'un cheveu léger de la garde du roi (xviii^e siècle) // Les Français vus par eux-mêmes. Т. II, A. de Maurepas, F. Brayard, Le xviii^e Siècle. Anthologie des mémorialistes du xviii^e siècle. Paris: Robert Laffont, coll. «Bouquins», 1996. P. 928.
30. Saint-Pierre B. de. Études de la nature (1784). Paris, 1843. P. 202.
31. Laclos C. de. Цит. по: Vincent-Buffault A. Histoire des larmes. Paris: Rivages, 1986. P. 58.
32. Arnaud (F.-T.-M. de Baculard d'). Les Amants malheureux (1748). Цит. по: Vincent-Buffault A. Op. cit. P. 58.
33. Le Rond d'Alembert, D. Diderot, Encyclopédie. Op. cit., art. «Sensibilité» («Чувствительность»). Т. XXX. P. 810. См. также: Burel C. Le corps sensible dans le roman du xviii^e siècle // Le corps des Lumières, de la médecine au roman, dir. M. Delon et J.-C. Abramovici, université Paris-X, 1998.
34. Mercier L.S. Le Tableau de Paris. Paris: Mercure de France, 1994 (1-е изд., 1780). Т. I. P. 382.
35. Daumas M. La Tendresse amoureuse, xvi^e–xviii^e siècle. Paris: Hachette, coll. «Pluriel», 1997. P. 211.
36. Taylor C. Les Sources du moi. La formation de l'identité moderne. Paris: Seuil, 1998 (1-е изд., 1989). P. 373.
37. Le Rond d'Alembert J., D. Diderot, Encyclopédie... Op. cit., art. «Beau». См. также: Peyrache-Leborgne D. La Poétique du sublime. Paris: Honoré Champion, 1997. P. 41.
38. См.: Flandrin J.-L. Le Sexe et l'Occident. Evolution des attitudes et des comportements. Paris: Seuil, 1981, «Очевидно, в XVI веке не существовало такого понятия, как „чувство“». P. 37.
39. Ferry L. Le Sens du beau. Aux origines de la culture contemporaine. Paris: Éditions Cercle d'art, 1998 (1-е изд., 1990). «Объект эстетики – чувственный мир – обладает смыслом только с точки зрения человека». P. 28.
40. «Антроподицея приходит на смену теодицее» (G. Gusdorf). Цит. по: Goyard-Fabre S. La Philosophie des Lumières en France. Paris: Klincksieck, 1972. P. 196.

41. Baecque A. de. 1715–1815 // Histoire culturelle de la France, dir. J.-P. Rioux, J.-F. Sirinelli. Paris: Seuil, 1998. Т. III. P. 110.
42. Le Rond d'Alembert J., Diderot D. Encyclopédie... Op. cit., см. ст. «Proportion» («Пропорции»). Т. XXVII. P. 602.
43. См., в частности: Burke E. Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau (1757). Paris: Vrin, 1998; Hogarth W. Analyse de la beauté (1753). Paris: ens-ba, 1991; Laclous C. de. De l'éducation des femmes (1783) // Œuvres complètes. Paris: Gallimard, coll. «La Pléiade», 1951, особенно разд. «De la beauté» («О красоте»). P. 460; Spence J. Le Miroir des belles femmes (1752). Paris, 1800; Watelet C.-H. L'Art de peindre. Paris, 1761.
44. Winckelmann J. Histoire de l'art chez les Anciens. Paris, 1766 (1-е изд., 1764). Т. I. P. 202.
45. О Винкельмане см.: Pommier É. Winckelmann, inventeur de l'histoire de l'art. Paris: Gallimard, 2003. См. также: Barbillon C. Les Canons du corps humain au XIX^e siècle, l'art et la règle. Paris: Odile Jacob, 2004. P. 56: «Поскольку греческое искусство признавалось „историческим идеалом красоты“, начался поиск принципов, в соответствии с которыми творили античные художники».
46. О понятии «эстетического предубеждения» см.: Guédron M. La perception physiognomonique au tournant des Lumières: de quelques convergences entre sciences et art // La Physiognomonie entre sémiologie, morale et politique. Pour une méthodologie analytique, colloque de la Fondation européenne de la science, dir. N. Laneyrie-Dagen. Paris, 4-5-6 décembre 2003.
47. См.: Barbillon C. Op. cit., «L'éloge de la nature». P. 52.
48. Watelet C.-H. Op. cit. Pp. 93–94.
49. Diderot D. Essai sur la peinture (1795) / Œuvres complètes. Paris, éd. chronologique, Le club français du livre, 1970. Т. VI. P. 1117.
50. См. выше. С. 81.
51. Le Rond d'Alembert J., Diderot D. Encyclopédie. Op. cit., см. ст. «Rameur». Т. XXVIII.

52. Diderot D. Essai... Op. cit. Pp. 257–258.
53. Hogarth W. Op. cit. P. 99.
54. Ibid. P. 79.
55. Diderot D. Essai... Op. cit. T. VI. P. 254. См.: «эстетика горбуна» (l'esthétique du bossu).
56. Ibid.
57. Watelet C.-H. Op. cit. P. 80.
58. Lavater G. Op. cit. T. I. P. 4.
59. Le Médecin des dames. Paris, 1771. P. 155.
60. Diderot D. Essai... Op. cit. T. VI. P. 259.
61. Roland M.-J. Mémoires (1820). Paris: Mercure de France, 1966. P. 254.
62. Цит. по: Goncourt E. La Femme J. au XVIII^e siècle. Paris, 1887 (1-е изд., 1862). P. 240.
63. Camper P. Dissertation sur la meilleure forme des souliers. Paris, 1791 (1-е изд., 1780). P. 138.
64. Camper P. Dissertation sur les variétés naturelles qui caractérisent la physionomie. Paris, 1791 (1-е изд., 1775). P. 44.
65. Courtine J.-J., Haroche C. L'Histoire du visage. Paris: Rivages, 1988. P. 126.
66. Camper P. Dissertation sur les variétés... Op. cit. P. 46.
67. См.: Todorov T. Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine. Paris: Seuil, 1989, автор описывает ход развития «расиализма». P. 179.
68. См. также работу Блюменбаха: Blumenbach J.-F. De l'unité du genre humain et de ses variétés. Paris, 1804 (1-е изд., 1795), где приведены данные о различии размеров черепной коробки у представителей разных рас.
69. См.: Meijer M. Race and aesthetics in the anthropology of Petrus Camper (1722–1789). Amsterdam; Atlanta, 1999.
70. Buffon (G.-L. Leclerc, comte de). De l'homme (1755) // Œuvres complètes. Paris, 1836. T. IV. P. 99.
71. Это высказывание сформулировал П. Руссель в *Système physique et moral de la femme*. Paris, 1813 (1-е изд., 1775). P. 7.,

- a Морю де Ла Сарт в книге La Sarthe J.-L. Moreau de. Histoire naturelle de la femme. Paris, 1803, представил его в виде геометрических фигур. Т. I. P. 94, pl. 2. См. также: Soemmering S.-T. Tabula foeminini junct. descriptione. Francfurt, 1797.
72. Fraisse G. Muse de la raison. Démocratie et exclusion des femmes en France. Paris: Gallimard, coll. «Folio» (1-е изд., 1989). P. 146.
73. Le Rond d'Alembert J., Diderot D. Encyclopédie. Op. cit., art. «Squelette» («Скелет»). Т. 31. P. 677.
74. Camper P. Dissertation sur les variétés naturelles. Op. cit. P. 59.
75. Rousseau J.-J. Émile... Op. cit. P. 557.
76. См.: Fraisse G. Op. cit., см. «слабость биологического вида». P. 129.
77. Steinberg S. La Confusion des sexes. Le travestissement de la Renaissance à la Révolution. Paris: Fayard, 2001. P. 166.
78. Ibid.
79. См.: Decker F. La Conscription militaire au département des forêts. Luxembourg: Niederfeulent, 1980. Т. I. P. 432.
80. Ibid. P. 573.
81. Steinberg S. Op. cit. P. 267.
82. «Мы... честные матери и жены...», петиция женщин третьего сословия. Цит. по: Sledziewski E.G. Révolution du sujet. Paris: Méridien-Klincksieck, 1989. P. 76.
83. См. выше. С. 32–33.
84. Barthélemy J.-J. Le Voyage du jeune Anacharsis en Grèce. Paris, 1829 (1-е изд., 1790). P. 401.
85. Lavater G. Цит. по: Steinberg S. Op. cit. P. 201.
86. См. выше. С. 25.
87. Affiches du Poitou.
88. Goncourt E. et J. Op. cit. P. 268.
89. См.: Pellegrin N. Les Vêtements de la liberté. Aix-en-Provence, 1989, Les corsets pour enfants.
90. Le Monument du costume (1773–1774). Paris, 1883. Т. II. P. 28.
91. Ibid.

92. Leroy A. Médecine maternelle ou l'art d'élever et de conserver les enfants. Paris, 1803. P. 20.
93. Традиция ношения женского корсета тем не менее сохраняется. В письмах Кагенек (Kageneck) 1781 года упоминается герцогиня Мазарини, которая «так стремилась обладать стройной талией, вопреки своей природной конституции, что вынуждена была постоянно носить противоестественные панцири, именуемые корсетами». Цит. по: Blanc O. L'Amour à Paris au temps de Louis XVI. Paris: Perrin, 2002. P. 229.
94. L'Avant Coureur. 1770. Pp. 501–502.
95. Galerie des modes et costumes français dessinés d'après nature, 1786.
96. Waro-Desjardins F. La Vie quotidienne dans le Vexin au XVIII^e siècle. Dans l'intimité d'une société rurale. Pontoise: Société historique de Pontoise, 1992. Pp. 172–174.
97. Nouveau Dictionnaire français composé sur le Dictionnaire de l'Académie française, enrichi d'un grand nombre de mots adoptés dans notre langue depuis quelques années. Paris, 2 vol., 1793, ст. «Corset» («Корсет»).
98. L'Arlequin, ou collection des modes et des goûts, an VII. P. 110.
99. Ibid.
100. La Bretonne N. Rétif de. Les Contemporaines, vol. I, цит. по: E. et J. de Goncourt. Op. cit. P. 259.
101. Caraccioli L.-A. de. Le Livre à la mode. Paris, 1759. P. 13.
102. Vigée-Lebrun E. Souvenirs. Paris: Éd. des Femmes, 1984 (1-е изд., 1869). Т. I. P. 66.
103. Galerie des modes...
104. См.: Goncourt E. et J. Op. cit. P. 245.
105. Journal des dames et des modes. 1807. P. 358.
106. См.: Жанине Ж.-Ф. «Сравнение». Ок. 1770. Национальная библиотека Франции (BnF), Кабинет эстампов.
107. Jaubert P. Dictionnaire raisonné universel des arts et métiers. Paris, 1773, art. «Miroitier».

108. Brulons J. Savary des. Dictionnaire universel du commerce. Paris, 1741, nouvelle édition continuée par P.L. Savary des Brulons, ст. «Glace» («Зеркало»). О размерах заработной платы при Старом порядке см.: Mantelier P. Таблица, в которой приведены цены в турецких ливрах [дореволюционная валюта Франции. — *Прим. пер.*] на основные продовольственные товары с XIV по XVIII век...». Mémoires de la société d'archéologie de l'Orléanais. Orléans, 1862. Т. V. P. 462.
109. Melchior-Bonnet S. Histoire du miroir. Paris: Imago, 1994. P. 94.
110. Callot J. Mémoire pour servir à l'histoire des mœurs et usages français. Paris. Т. II. P. 99. Калло описывает здесь самый конец XVIII века.

ГЛАВА 2. КРАСОТА ЛИЧНОСТИ

1. См.: Goubert P., Roche D. Les Français et l'Ancien Régime. Paris: Armand Colin, 1984. Т. II. P. 275.
2. Liotard J.-E. Madame d'Épinay (vers 1759). Genève, musée d'Art et d'Histoire.
3. См.: Diderot D. Salon de 1763 // Œuvres complètes. Paris, éd. chronologique, Le club français du livre, 1970. Т. V. P. 452.
4. Goubert P., Roche D. Op. cit. Т. II. P. 275.
5. Le Rond d'Alembert J., Diderot D. Encyclopédie. Dictionnaires des sciences et des arts. Genève, 1778–1779 (1-е изд., 1751–1772), ст. «Visage» («Лицо»). Т. XXXV. P. 564.
6. Lavater G. L'Art de connaître les hommes (1780). Paris: éd. de Moreau de la Sarthe, 1835. Т. I. P. 230.
7. См.: Porta G. De humane physionomia, 1586, в особенности «De capite» («О голове»). P. 29 sq.
8. Lavater G. Op. cit. Т. VII. Pp. 42–47. Попытка использовать описательный метод представляется важной, несмотря на то что Лафатер не отказывается от принципа идеальной красоты.
9. См. выше. С. 114–115.

10. Rousseau J.-J. Julie ou la Nouvelle Héloïse (1761). Paris: Garnier frères, 1960. P. 270. (Здесь и далее рус. пер. романа цит. по: Руссо Ж.-Ж. Юлия, или Новая Элоиза. Письма двух любовников, живущих в маленьком городке у подножия Альп / Пер. с фр. А. Худадовой. М., 1968. — *Прим. пер.*)
11. Ibid. P. 271.
12. См. выше. С. 113–114.
13. Rousseau J.-J. Julie... Op. cit. P. 270.
14. Ibid.
15. См. выше. С. 83.
16. Rousseau J.-J. Les Confessions (1782–1783) // Œuvres complètes. Paris: Gallimard, coll. «La Pléiade». Т. I, 1959. P. 330.
17. d'Épinay L. Les Contre-confessions. Histoire de Madame Montbrillant (xviii^e siècle). Paris: Mercure de France, 1989. P. 344.
18. Kaunitz A. Wengel von. Correspondance secrète // Les Français vus par eux-mêmes. Т. II, A. de Maurepas, F. Brayard, Le xviii^e Siècle. Anthologie des mémorialistes du xviii^e siècle. Paris: Robert Laffont, coll. «Bouquins», 1996. P. 917.
19. Constable J. Цит. по: Gombrich E.H. L'Art et l'illusion. Psychologie de la représentation picturale. Paris: Gallimard, 1971 (1-е изд., 1956). P. 226.
20. Rousseau J.-J. Émile ou de l'éducation (1762). Paris, Garnier frères, s.d. P. 154.
21. Gombrich E.H. Op. cit. P. 226.
22. Ibid. P. 435.
23. См. выше. С. 85.
24. См. E.H. Gombrich. Op. cit. P. 435.
25. «Hyperréaliste, la caricature est nécessairement hyperexpressive». Starobinski J. Les Emblèmes de la raison. Paris: Flammarion, 1979 (1-е изд., 1973). P. 165. См. также: Perrot P. Le Corps féminin (xviii^e–xix^e siècles). Paris: Seuil, coll. «Points-Histoire», 1991 (1-е изд., 1984, под назв. Le Travail des apparences). P. 98.

26. См.: d'Alembert J. Le Rond, Diderot D. Encyclopédie. Op. cit., art. «Accomodage: «приведение в порядок локонов натуральных волос или парика».
27. Marchand H. (pseudo Beaumont). Encyclopédie perruquière, ouvrage curieux à l'usage de toutes sortes de têtes. Paris, 1757.
28. Molé G.F.R. Histoire des modes françaises, ou Révolutions du costume en France, depuis l'établissement de la monarchie jusqu'à nos jours, contenant tout ce qui concerne la tête des Français; avec des recherches sur l'usage des chevelures artificielles chez les anciens. Paris, 1773. P. 123.
29. Lefevre, Maître coëffeur breveté, Traité des principes de l'art de la coëffure des femmes. Paris, 1778.
30. Лефевр к тому же посвятил свое сочинение «прекрасному полу».
31. См.: P. Gerbod. Histoire de la coiffure et des coiffeurs. Paris: Larousse, 1995. P. 55.
32. Boissière Bigot de la. Mémoire pour les Coëffeurs de Dames de Paris contre la communauté des Maîtres Barbiers, Perruquiers, Baigneurs, Étuvistes. Paris, 1769. P. 4.
33. Ibid. P. 5.
34. Ibid.
35. См.: Gerbod. Op. cit. P. 99.
36. Цит. по: Ibid. P. 102.
37. Ibid. P. 104.
38. Léonard J. Souvenirs de Léonard, coiffeur de la Reine Marie-Antoinette. Paris, 1838 (2-е изд.).
39. Lefevre. Op. cit. P. 14.
40. Bibliothèque des petits maîtres. Цит. по: E. et J. Goncourt. La Femme au XVIII^e siècle. Paris, 1887 (1-е изд., 1862). P. 241.
41. Blanc O. Les Libertines. Plaisir et liberté au temps des Lumières. Paris: Perrin, 1997. P. 26.
42. Annonces, affiches et avis divers. 1770. P. 156.
43. Ibid. 1773. P. 179.
44. Anonyme. Manuel de la toilette et de la mode. Paris, 1770. P. 9.

45. Mercier L.S. Le Tableau de Paris. Paris: Mercure de France, 1994 (1-е изд., 1780). Т. II. P. 1117.
46. d'Alembert J. Le Rond, Diderot D. Encyclopédie. Op. cit., art. «Sincérité». P. 120.
47. Saint-Ursin P.J. Marie de. L'Ami des femmes, ou lettres d'un médecin sur l'influence de l'habillement des femmes sur leurs mœurs et leur santé, et la nécessité de l'usage habituel des bains en conservant leur costume actuel. Paris, 1804. P. 209.
48. Genlis (C.-S.-F. du Crest, comtesse de). Mémoires (xix^e siècle). Paris, 1981. Т. I. P. 243.
49. Rousseau J.-J. Émile... Op. cit. P. 500.
50. Rousseau J.-J. Julie... Op. cit. P. 269. (Ср.: Руссо Ж.-Ж. Юлия, или Новая Элоиза. М., 1968. С. 266–269.)
51. d'Épinay L. Op. cit. P. 36.
52. Цит. по: Badinter E. Notes de L. d'Épinay. Op. cit. P. 1505.
53. Annonces, affiches et avis divers. 1773. P. 132.
54. Ibid. P. 59.
55. Barbe. Parfumeur royal ou traité des parfums. Paris, 1761 (1-е изд., 1699).
56. Jaubert P. Dictionnaire raisonné universel des arts et métiers, ст. «Toilette» («Туалет»).
57. Ibid. Ст. «Vermillon» («Киноварь»).
58. Bomare J.-C. Valmont de. Dictionnaire d'histoire naturelle. Lausanne, 1776 (1-е изд., 1765), ст. «Bismuth» («Висмут»).
59. См.: 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. P. 232. См. также.: Règlements, usages et sciences dans la France de l'absolutisme, dir. E. Brian et C. Demeulenaere-Douyère. Paris: Éd. Tec & Doc, 2002.
60. Les fards // Gazette de santé. 1777 [N° 1].
61. См.: Buchoz P.-J. Toilette de Flore, à l'usage des dames ou essai sur les plantes et les fleurs qui peuvent servir d'ornements aux dames... Paris, 1771.

62. Hornot A. (pseudo Dejean). *Traité des odeurs*. Paris, 1777. Pp. 280–282.
63. Idem. *Traité raisonné de la distillation, ou la distillation réduite en principes*. Paris, 1777 (1-е изд.). P. 120.
64. Poncelet P. *Chimie du goût et de l'odorat*. Paris, 1755. «Под горстью мы понимаем то количество, которое может уместиться в руке человека». P. 126.
65. См. выше. С. 103–104.
66. См.: Lemery N. *Pharmacopé universelle*. Amsterdam, 1748. P. 666; Baumé A. *Éléments de pharmacie théorique et pratique*. Paris, 1770. P. 973.
67. См.: Lanoë C. *Op. cit.* Pp. 400–402. Исследование потребления косметики в XVIII веке, проведенное Катрин Ланое, — первое в своем роде, ему нечего противопоставить.
68. См.: Roche D. *Histoire des choses banales...* Paris: Fayard. P. 223. «Слуги и лакеи, имевшие двойной комплект одежды — повседневный и форменный (ливрея) — за счет приближенности к своим господам были вовлечены в процесс потребления и, в свою очередь, вовлекали в него знакомых, принадлежащих к другим слоям населения».
69. d'Alembert J. Le Rond, Diderot D. *Encyclopédie*. *Op. cit.* Т. XXIX, ст. «Rouge» («Румяна»).
70. См.: Lanoë C. *Op. cit.* P. 411.
71. Mercier L.S. *Op. cit.* Т. II. P. 1117.
72. Goncourt E. et J. *Op. cit.* P. 242.
73. *Annonces, affiches et avis divers*. 1781. P. 65.

ГЛАВА 3. ТЕЛО ОКРЕПШЕЕ, ТЕЛО ЦВЕТУЩЕЕ

1. *Manuel de la toilette et des modes*. Paris, 1770. В глоссарии, приложенном к «руководству», упоминаются традиционные предметы туалета. Все они предназначаются для лица, за исключением «тубок для тела». P. 2.
2. Sauvages B. de. *Nosologie méthodique dans laquelle les maladies sont rangées par classe...* Paris, 1770 (1-е изд. на лат. яз., 1763). Т. I. P. 48.

3. Важнейшим источником сведений о фибрах является многостраничная статья «Фибра» из «Энциклопедии». См.: d'Alembert J. Le Rond, Diderot D. Encyclopédie. Dictionnaires des sciences et des arts. Genève, 1778–1779 (1-е изд., 1751–1772). Т. XIV, ст. «Fibre».
4. Diderot D. Le Rêve de d'Alembert (1770) // Œuvres philosophiques. Paris: Pauvert, 1964. P. 195.
5. Ibid. P. 670.
6. Macbride D. Instructions méthodiques à la théorie de la médecine. Paris, 1787 (1-е изд., 1774). P. 53.
7. Roussel P. Système physique et moral de la femme. Paris, 1813 (1-е изд., 1775). Pp. 9–10.
8. См. об этом: Hoffmann P. La Femme dans la pensée des Lumières. Genève: Slatkine, 1995.
9. d'Épinay L. Les Contre-confessions. Histoire de Madame Montbrillant (XVIII^e siècle). Paris: Mercure de France, 1989. Pp. 1208, 1253, 1277, 1329.
10. Diderot D. La Religieuse (1770) // Œuvres. Paris: Gallimard, coll. «La Pléiade», 1951. P. 253.
11. Diderot D. Les Bijoux indiscrets (1748) // Œuvres, op. cit. P. 159.
12. Laclos C. de De l'éducation des femmes (1783) // Œuvres complètes. Paris: Gallimard, coll. «La Pléiade», 1951. P. 440.
13. Venel J. A. Essai sur la santé et sur l'éducation médicinale des filles destinées au mariage. Paris, 1776. P. 115.
14. James R. Dictionnaire de médecine. Paris, 1747, art. «Fibra».
15. Venel J. A. Op. cit. P. 12.
16. Ibid. P. 114.
17. Buc'hoz P.-H. Toilette de Flore à l'usage des dames. Paris, 1771. P. 64.
18. См.: d'Épinay L. Op. cit. P. 1282.
19. Arbuthnot J. Essai des effets de l'air sur le corps humain. Paris, 1742 (1-е изд., 1740). P. 190.
20. См.: Backouche I. La Trace du fleuve. La Seine à Paris (1750–1850). Paris, 2000; Roche D. Le temps de l'eau rare, du Moyen Âge à l'époque moderne // Annales ESC. 2. 1984.

21. Buc'hoz P.-H. Op. cit. P. 64.
22. Moreau de La Sarthe J.-L. Histoire naturelle de la femme. Paris, 1803. Т. III. P. 424.
23. Ibid.
24. Ibid. P. 229.
25. Saint-Ursin P. J. Marie de. L'Ami des femmes, ou lettres d'un médecin sur l'influence de l'habillement des femmes sur leurs mœurs et leur santé, et la nécessité de l'usage habituel des bains en conservant leur costume actuel. Paris, 1804. P. 157.
26. Ibid. P. 162.
27. Ibid. P. 129.
28. См.: Maret H. Mémoire sur la manière d'agir des bains d'eau douce et d'eau de mer. Paris, 1769; Macquart L.C. Manuel sur les propriétés de l'eau. Paris, 1783.
29. d'Alembert J. Le Rond, Diderot D. Encyclopédie. Op. cit., ст. «Bain» («Купание»). Т. III.
30. См., в частности: Macquart L.C. Op. cit. P. 349.
31. Cabanès A. Mœurs intimes du passé (2^e série). La Vie aux bains. Paris, 1908. P. 333.
32. L'Avant-Coureur. 1761. P. 218.
33. Ibid.
34. Saint-Ursin P.J. Marie de. Op. cit. P. 236.
35. Ibid. P. 136.
36. Moreau de la Sarthe J.-L. Op. cit. Т. III. P. 224.
37. Galerie des modes... Fév. 1786. P. 154.
38. См. выше. С. 126.
39. Galerie des modes... Fév. 1786. P. 114.
40. Ibid.
41. d'Alembert J. Le Rond, Diderot D. Encyclopédie. Op. cit., art. «Promenade». Т. XXVII.
42. Женщины на прогулке изображены примерно на 25 % иллюстраций в издании «Galerie des modes et costumes français dessinés d'après nature» между 1778 и 1788 годами.
43. Galerie des modes... 1786. P. 157.

44. Le Monument du costume (1773–1774). Paris, 1883. Т. I. Pp. 11–13.
45. Ibid. Т. II. P. 27.
46. Boisregard N. Andry de. L'Orthopédie ou l'Art de prévenir et de corriger dans les enfants les difformités du corps. Paris, 1741. Т. I, livre II.
47. Ibid. P. 100.
48. Venel J.A. Op. cit. P. 179.
49. d'Alembert J. Le Rond, Diderot D. Encyclopédie. Op. cit. Т. XII, ст. «Épaule» («Плечи»). P. 618.
50. Ibid. P. 620.
51. Ibid. Т. XXV, ст. «Pié» («Ступня»). P. 772.
52. См.: Montyon A. Recherches et considérations sur la population de la France. Paris, 1778.
53. Sterne L. Le Voyage sentimental, 1785, publié dans Voyages imaginaires, songes, visions et romans cabalistiques. Amsterdam, 1789. Т. 28. P. 104.
54. Ibid. P. 105.
55. Buffon (G.-L. Leclerc, comte de). Discours sur la nature des animaux (1753) // Œuvres philosophiques. Paris: PUF, 1954.
56. Mercier L.S. Le Tableau de Paris. Paris: Mercure de France, 1994 (1-е изд., 1780). Т. II. P. 939, «Le trafic des sens, le dépérissement des races».
57. Ballexserd J. Dissertation sur l'éducation physique des enfants. Genève, 1762. P. 25.
58. Montyon A. Op. cit. P. 122.
59. d'Alembert J. Le Rond, Diderot D. Encyclopédie. Op. cit. Т. XXV, ст. «Proportions» («Пропорции»). P. 604.
60. Ibid. Т. XIII, ст. «Espèce» («Биологический вид»).
61. Vandermonde C.A. Essai sur la manière de perfectionner l'espèce humaine. Paris, 1756. P. 10.
62. Histoire générale de l'enseignement et de l'éducation en France, dir. L.-H. Parias. Т. III, F. Lebrun, M. Venard, J. Quéniart. De Gutenberg aux Lumières. Paris: Nouvelle Librairie de France, 1981. См.: «Suggestions positives». P. 534.

63. Les Hygiénistes, enjeux, modèles pratiques, dir. P. Bourdelais. Paris: Belin, 2001. См.: Bourdelais P. Les logiques de développement de l'hygiène publique.
64. Книга Barthélemy J.J. Voyage du jeune Anacharsis en Grèce vers le milieu du IV^e siècle avant l'ère vulgaire. Paris, 1788, пользовалась успехом, выдержав около десяти переизданий за два года.
65. См.: Bourg D. Nature et technique: essai sur l'idée de progrès. Paris: Hatier, 1997.
66. Rousseau J.-J. Julie ou la Nouvelle Héloïse (1761). Paris: Garnier frères, 1960. См. «Порой я улыбался, сопоставляя окладистые бороды и грубые лица своих сотрапезников с белоснежными и румяными лицами молоденьких красавиц, до того робких, что они так и вспыхивали при каждом обращенном к ним слове — хорошели еще больше». P. 56.
67. Degeneration, the Dark Side or Progress / Ed. by J. E. Gimán. N.Y.: Columbia University Press, 1985.
68. Montyon A. Op. cit. P. 122.
69. Charton E. Voyageurs anciens et modernes. Paris, 1861. T. IV. Pp. 308–309.
70. Ibid. P. 309.
71. Peysonnel C. de. Les Numéros. Amsterdam, 1783. T. II: P. 160. См. также слова аббата Галиани в адресованном к Дидро письме от 5 сентября 1772 года: «Посмотрите, до какой степени мы раздражены, расслаблены, как мы опустились», см.: Diderot D. Œuvres. Op. cit. T. X. P. 951.
72. Vandermonde C.A. Op. cit.
73. Villeneuve J. Faiguet de. L'Économie politique. Projet pour enrichir et pour perfectionner l'espèce humaine. Paris, ок. 1760.
74. Bibliothèque salubre. Préserver l'espèce humaine. Paris, 1787.
75. Desessartz J.C. Traité de l'éducation corporelle des enfants en bas âge. Paris, 1760. P. VI.
76. Vandermonde C.A. Op. cit. P. VII.

ЧАСТЬ ЧЕТВЕРТАЯ. КРАСОТА «ЖЕЛАННАЯ» (XIX ВЕК)

1. См. в частности: Делакура Э. «Алжирские женщины в своих покоях». Ок. 1847. Париж, Лувр; Фридрих К.-Д. «Женщина и закат солнца». 1818. Эссен, Музей Фолькванг.
2. Zola E. Nana. Paris: Gallimard, coll. «Folio», 1977 (1-е изд., 1879).

ГЛАВА I. КРАСОТА В ЭПОХУ РОМАНТИЗМА

1. Keyser E. de. L'Occident romantique, 1789–1850. Genève: Skira. P. 148.
2. Courthion P. Le Romantisme. Paris: Skira, 1961. P. 7. «Эта напасть охватила молодежь всего мира после падения Наполеона».
3. Sue E. Les Mystères de Paris. Paris, 1843. Т. I. P. 9.
4. Vigny A. de. La Maison du berger (1844) // Œuvres complètes. Paris: Gallimard, coll. «La Pléiade», 1955. Т. II. P. 182.
5. Journal des dames et des modes. 5 octobre 1832.
6. Baudelaire C. Le Peintre de la vie moderne (1860) // Œuvres complètes. Paris, Gallimard, coll. «La Pléiade», 1954. P. 913.
7. Hugo V. Les Rayons et les Ombres (1840) // Œuvres complètes. Paris, s.d. Т. 17. P. 45.
8. Balzac H. de. Le Lys dans la vallée (1836) / La Comédie humaine. Paris: Gallimard, coll. «La Pléiade», 1951. Т. III. P. 797. (Рус. пер. здесь и далее цит. по: Бальзак О. де. Лилия долины / Пер. О. Моисеенко, Е. Шишмарева. М., 2006.) См. также: Michel A. Le Réel et la beauté dans le roman de Balzac. Paris: Honoré Champion, 2001, «La beauté vient de l'âme». P. 159.
9. Balzac H. de. Eugénie Grandet (1833) / La Comédie humaine. Op. cit. Т. III. P. 28.
10. Idem. La Femme abandonnée (1832) // Ibid. Т. II. P. 219.
11. Коро К. «Женщина с жемчужиной» (La Femme à la perle). 1866–1870. Париж, Лувр.
12. Курбе Г. «Девушки на берегу Сены» (Les demoiselles des bords de la Seine). 1856–1857. Париж, Малый дворец.

13. Ари Шеффер. «Портрет госпожи Кайяр, урожденной Сипьер» (*Portrait de Madame Caillart, née Sipierre*). Ок. 1850. Париж, Малый дворец.
14. См. выше. С. 114.
15. Balzac H. de. *Le Lys dans la vallée*. Op. cit. P. 786. См. также: Finck H.T. *Romantic Love and Personal Beauty*. London, 1987, «Mental refinement». P. 324.
16. Stendhal (H. Beyle, dit). *Le Rouge et le Noir* (1830) // *Romans et Nouvelles*. Paris: Gallimard, coll. «La Pléiade», 1952. Т. I. P. 282. (Рус. пер. здесь и далее цит. по: Стендаль Ф. Красное и черное / Пер. с фр. Н. Любимова. М., 1978.)
17. См. на эту тему: «от раздвоения к самонаблюдению» у Стендаля. Pacht P. *Les Baromètres de l'âme. Naissance du journal intime*. Paris: Hatier, 1990. P. 81.
18. См.: Hugo V. *l'homme océan* / dir. M.-L. Prévost. Paris: Bibliothèque nationale de France et Éd. du Seuil, 2002. P. 61.
19. Ferry L. *Le Sens du beau. Aux origines de la culture contemporaine*. Paris: Éditions Cercle d'art, 1998 (1-е изд., 1990). «Содержание романтического мира составляет мир внутренних». P. 78.
20. Между 1820 и 1845 годами во Франции появилось больше десяти модных журналов, среди которых «Журнал о дамах и моде» (*Le Journal des dames et des modes*, с 1820), «Мода, модное обозрение, галерея нравов» (*La Mode, revue des modes, galerie des mœurs*, с 1829), «Малый модный вестник» (*Le Petit Messenger des modes*, с 1842).
21. Girardin D. de. *Lettres parisiennes* (1836–1848). Paris: Mercure de France. Т. II. P. 335. См. также: Houbre G. *La Discipline de l'amour. L'éducation sentimentale des filles et des garçons à l'âge du romantisme*. Paris: Plon, 1997, «La toilette». P. 288. (Здесь и далее рус. пер. цит. по: Жирарден Д. де. Парижские письма виконта де Лоне / Пер. с фр. В.А. Мильчиной. М., 2009. С. 431–432.)
22. Girardin D. de. Op. cit. Т. II. P. 336.

23. Ibid. P. 338.
24. Ibid. T. I. P. 455. (Рус. пер. цит по: Там же. С. 249.)
25. Ibid. P. 456.
26. Balzac H. de. Une fille d'Éve (1839) // La Comédie humaine, op. cit. T. II. P. 81. (Рус. пер. цит. по: Бальзак О. де. Дочь Евы / Пер. И. Мандельштама.)
27. «Кокетство» по-прежнему трактуется как «позерство» в Новом словаре французского языка (Nouveau Dictionnaire français composé sur le Dictionnaire de l'Académie française, enrichi d'un grand nombre de mots adoptés dans notre langue depuis quelques années. Paris, 2 vol., 1793).
28. Journal pour tous. 1857. P. 144.
29. Gautier T. Gavarni // Œuvres choisies de Gavarni. Études de mœurs contemporaines. Paris, 1846. T. I, s.p.
30. Baudelaire C. Le Peintre de la vie moderne. Op. cit. P. 883. (Рус. пер. см., напр.: Бодлер Ш. Поэт современной жизни / Пер. с фр. Н.И. Столяровой и Л.Д. Липман // Бодлер Ш. Об искусстве. М.: Искусство, 1986. С. 283–315.)
31. Gautier T. Op. cit., s.p.
32. Courtin. Encyclopédie moderne. Paris, 1821–1828, art. «Beau, beauté». T. 4. P. 320.
33. Denis A., Julia I. L'Art romantique. Paris: Somogy, 1996. P. 20.
34. Baudelaire C. Le Peintre de la vie moderne. Op. cit., см. ч. XI: «Éloge du maquillage». P. 911.
35. См.: Constantin Guys C. Fleurs du mal, catalogue d'exposition, musée de la Vie romantique. Paris, 2002.
36. Baudelaire C. Le Peintre de la vie moderne. Op. cit. P. 913. (Рус. пер. цит. по: Бодлер Ш. Об искусстве / Пер. с фр. Н.И. Столяровой и Л.Д. Липман. М., 1986. С. 283–315.)
37. Villaret P. L'Art de se coiffer soi-même enseigné aux dames, suivi du manuel du coiffeur, précédé de préceptes sur l'entretien de la beauté et la conservation de la chevelure. Paris, 1828. P. 165.
38. Ibid. Pp. 160–163.

39. Lancha C. Le peintre de la vie moderne // Constantin Guys... Catalogue. Op. cit. P. 107.
40. См.: M. Foucault commentant Baudelaire. Qu'est-ce que les Lumières? // Dits et écrits, vol. IV. Paris: Gallimard, 1994. P. 571, «L'homme moderne, pour Baudelaire, est celui qui cherche à s'inventer lui-même».
41. Catalogue des parfumeries super fines et savons de toilettes de la fabrique Dissez et Piver. Paris, 1827.
42. Duveau G. La Vie ouvrière en France sous le Second Empire. Paris. P. 369.
43. Schoelcher A. Fabrique spéciale d'essences et de parfumerie sur-fine. Paris, 1851.
44. См.: La Mode, le bulletin des modes. 1^{er} novembre 1856.
45. Coudray E. Parfumeur, Catalogue, 1868.
46. Hugo V. Les Misérables (1862). Paris: Garnier-Flammarion, 1967. T. I. P. 210.
47. См.: Bricard I. Saintes ou pouliches, l'éducation des jeunes filles au XIX^e siècle. Paris: Albin Michel, 1985. P. 192.
48. Лола Монтеc (Lola Montes). Цит. по: Bricard I. Ibid.
49. Рассуждения госпожи Троллоп о парижских модах // Le Journal des dames et des modes. 10 février 1836.
50. Берталь (Ш. А. д'Арну). Иллюстрация к «Мелким невзгодами супружеской жизни» О. де Бальзака.. Paris, 1845. BnF, Cabinet des estampes.
51. Comtesse Drohojowska. La Vérité aux femmes sur l'excentricité des modes et de la toilette. Paris, 1858. P. 20, цит. по: I. Bricard, op. cit. P. 193.
52. См. выше. С. 167–169.
53. L'Ouvrier. 1862. P. 400.
54. Flaubert G. Madame Bovary (1857) // Œuvres. Paris: Gallimard, coll. «La Pléiade», 1958. T. I. P. 349. (Рус. пер. цит. по: Флобер Г. Госпожа Бовари / Пер. с фр. Н. Любимов. М., 1981.)
55. Коро К. «Прерванное чтение» (La Lecture interrompue). 1865. Художественный институт, Чикаго.

56. См.: Ле Гре Г. «Императрица Евгения за молитвой» (L'Impératrice Eugénie en prière). 1856. Le Gray G. catalogue d'exposition, dir. S. Aubenas. Paris: BnF, 2002. P. 132.
57. James C. Toilette d'une Romaine au temps d'Auguste et conseils à une Parisienne sur les cosmétiques. Paris, 1866. P. 246.
58. Ibid. P. 247.
59. Ibid. P. 249. К тому же, если в 1866 году Константен Джеймс (Constantin James) использует слово «макияж», Альфе Казенав (Alphée Cazenave) не использует его в своей весьма популярной книге 1867 года: *La Décoration humaine, hygiène de la beauté*. Paris, 1867.
60. Balzac H. de. Béatrix (1844) // *La Comédie humaine*, op. cit. T. II. P. 377.
61. Chapus E. *Théorie de l'élégance*. Paris, 1844. P. 56.
62. Dumas A. *Mes mémoires (1802–1856)*. Paris: Laffont, coll. «Bouquins», 1989. T. I. P. 341. См. также об интернационализации этого вопроса: Walker A. *Female Beauty. Being a complete analysis and description of every parts of woman's forms*. N.Y., 1853. Уокер (Walker) указывает, что у женщины «более выгнутая (hollow) спина» и «более вытянутая поясница», чем у мужчин. P. 74.
63. Balzac H. de. *La Fille aux yeux d'or (1835)* // *La Comédie humaine*. Op. cit. P. 67. (Рус. пер. цит. по: Бальзак О. де. Златоокая девушка / Пер. М.И. Казас.) См. также: Vannier B. *L'Inscription du corps chez Balzac. Pour une sémiologie du portrait balzacien*. Paris: Klicksieck, 1972.
64. Balzac H. de. *Une fille d'Ève (1839)* // *La Comédie humaine*. Op. cit. T. II. P. 104. (Рус. пер.: Бальзак О. де. Дочь Евы / Пер. с фр. И. Мандельштама.)
65. Houbre G. Op. cit. «La danse, trait d'union entre les deux sexes». P. 210.
66. Dumas A. Op. cit. T. I. P. 348.
67. Longchamp, revue de mode. 31 juillet 1840.

68. См.: Bland L. *Banishing the Beast, Feminism, Sex and Morality*. London; N.Y.: Tauris Park Paperbacks, 2001, «The afflictions of Reproduction». P. 63.
69. *Dictionnaire de médecine*. Paris, 1821, ст. «Bassin» («Таз»). Т. 3. P. 284.
70. Prichard J.-C. *Histoire naturelle de l'homme*. Paris, 1843 (1-е изд. на англ. яз, 1837–1841). Т. II. P. 199.
71. d'Orbigny A. Цит. по: J.-C. Prichard. *Op. cit.* Т. II. P. 217.
72. Guérin F.-E. *Dictionnaire pittoresque d'histoire naturelle*. Paris, 1839. Т. IV. P. 9.
73. Ponsan F. Menville de. *Histoire philosophique et médicale de la femme*. Paris, 1845. Т. II. P. 155.
74. Stendhal (H. Beyle, dit). *Op. cit.* P. 371.
75. Dubourg A. *Dictionnaire des ménages. Répertoire de toutes les connaissances usuelles*. Paris, 1836, ст. «Ceinture» («Пояс»). P. 132.
76. *La Silhouette*. 1830. P. 25. См. также: Harvey J. *The Men in Black*. London: Reaktion Books, 1997. P. 195.
77. Maigron L. *Le Romantisme et la Mode*. Paris: Champion, 1911. P. 69.
78. Dumas A., Gautier T., Houssaye A. *Paris et les Parisiens au XIX^e siècle*. Paris, 1856. P. 439.
79. Энгр Ж. О. Д. «Жан-Батист Дездебан» (Jean-Baptiste Desdèban). Ок. 1830. Музей Безаносона.
80. Девериа А. «Александр Дюма» (Alexandre Dumas). 1830. Музей Виктора Гюго.
81. Raison H. *Code de la toilette, manuel complet de toilette et d'hygiène...* Paris, 1829. P. 68; грудь становится «центром, в котором соединяются все части туалета».
82. Maigron L. *Op. cit.* P. 180.
83. *Le bouffant des robes // La Mode. Revue politique et littéraire*. 1845. P. 251.
84. *Ibid.*
85. Blanc C. *L'Art dans la parure et dans le vêtement*. Paris, 1875. P. 78.
86. *Les Plus Belles Femmes de Paris*. Paris, 1839, цит. по: *Le Messager des modes*, 1880.

87. Journal des jeunes personnes. 1835. P. 332.
88. Chaponnier C. La Physiologie des gens du monde. Paris, 1829. P. 114.
89. Richard C.-J.-F. Traité sur l'éducation physique des enfants. Paris, 1843. P. 222.
90. Courtin M. Op. cit. T. 18, ст. «Poitrine (mal de)» («Грудная клетка (заболевания)»). P. 457.
91. Dictionnaire de médecine. Op. cit. T. 20, ст. «Thorax» («Грудь»). P. 203.
92. Villermé L.R. Stature, conformation et santé des enfants et adolescents employés dans les mines de houille de la Grande-Bretagne // Annales d'hygiène. Paris, 1843. P. 33.
93. См.: Dictionnaire de médecine. Op. cit., ст. «Station» («Стояние»). T. 19. Pp. 484–503; см. также Abrégé du dictionnaire des sciences médicales. Paris, 1826, ст. «Station» («Стояние»). T. 14. Pp. 434–439.
94. Cuvier G. Le Règne animal distribué selon son organisation. Paris, 1836 (1-е изд., 1816). T. I. P. 5.
95. Dictionnaire de la conversation. Paris, 1857. T. 13, art. «Morphologie: étude scientifique des formes des êtres naturels».
96. Dictionnaire de médecine. Op. cit., art. «Station». P. 497.
97. Cuvier G. Leçons d'anatomie comparée. Paris, 1805. T. I. P. 477.
98. Richerand A. Nouveaux Eléments de physiologie. Paris, 1802. T. II. P. 273.
99. См.: Spivak M. Francisco Amoros y Ondeano, précurseur et fondateur de l'éducation physique en France (1770–1848) // Le Corps en mouvement, dir. P. Arnaud. Toulouse: Privat, 1981.
100. См.: Savigny L. de. Le Livre des jeunes filles. Paris, 1846. P. 104. См. также: Éducation physique, gymnastique des jeunes personnes // Journal des jeunes personnes, 1833. P. 220; и Dubourg A. Op. cit., ст. «Gymnastique» («Гимнастика»).
101. Cliax P.-H. Callisthénie ou somascétique naturelle appropriée à l'éducation physique des jeunes filles. Paris, 1843.
102. Defontenay C. Essai de calliplastie, étude sur les formes du visage. Paris, 1846.

103. Gozlan L. *La Parisienne // Le Diable à Paris. Paris et les Parisiens. Paris, 1843. Т. I. P. 44.*
104. См.: Martin-Fugier A. *La Vie élégante ou la formation du Tout-Paris, 1815–1848. Paris: Seuil, coll. «Point», 1993 (1-е изд., 1990), «Deux visions de la mondanité». P. 15. (Рус. пер. см.: Мартен-Фюжье А. Два типа светскости // Мартен-Фюжье А. Элегантная жизнь, или Как возник «весь Париж», 1815–1848 / Пер. с фр. О.Э. Гринберг, В.А. Мильчиной. М., 1998.)*
105. Stendhal (H. Beyle, dit). *Op. cit. P. 239.*
106. Balzac H. de. *La femme de province // Les Français peints par eux-mêmes. Т. I, Provinces. Paris, 1840–1842. P. 3.*
107. Tudesq A.-J. *La France romantique et bourgeoise / G. DUBY, Histoire de la France. Paris: Larousse, 1971. Т. II. P. 360.*
108. См.: Stierle K. *La Capitale des signes. Paris et son discours. Paris: EHESS, 2001 (1-е изд., 1993). P. 105 sq.*
109. Perret P. *La Parisienne. Paris, 1868. P. 23.*
110. См.: Nesci C. *Balzac ou la séduction du corps passant // Orbis Litterarum. International Review of Literary Studies. N° 6. 2000.*
111. Balzac H. de. *La Femme comme il faut // Les Français peints par eux-mêmes. Op. cit. Т. I. P. 26.*
112. *Ibid.*
113. Perret P. *Op. cit. «Cette démarche est unique au monde». P. 27.*
114. *Ibid. P. 21.*
115. Guinot E. *La lionne // Les Français peints par eux-mêmes. Op. cit. Т. 2. P. 10.*
116. *Ibid.*
117. *Ibid.*
118. Merlin P.-A. *Traité de jurisprudence. Paris, 1812. Т. 5, ст. «Femme» («Женщина»). P. 193. См. также упоминание в 1867 году «недееспособности замужней женщины» в кн.: Gide P. *Étude sur la condition de la femme. Paris, 1885 (1-е изд., 1867). P. 433.**
119. Soulié F.M.F. *La Lionne. Paris, 1856. P. 124.*
120. d'Agoult M. *Mémoires, souvenirs et journaux (XIX^e siècle). Paris: Mercure de France, 1990. Т. I. P. 271.*

121. d'Aureville J. Barbey. Deuxième Memorandum (1859) // Œuvres complètes. Paris: Gallimard, coll. «La Pléiade», 1966. Т. II. P. 1017.
122. См.: Steele V. Paris Fashion, a Cultural History. Oxford: Oxford University, 1988, «It's fun to be a man» («Быть мужчиной — это удовольствие»). P. 165.
123. Dumas A. Filles, lorettes, courtisanes // La Grande Ville. Paris, 1842. Т. II. P. 329.
124. Journal des dames et des modes. 25 février 1835. «Сегодня, когда время, этот великий нивелировщик всех неравенств, отменило привилегию одежды, как и многие другие привилегии...»
125. Balzac H. de. Autre étude de femme (1839) // La Comédie humaine, op. cit. Т. III. P. 225.
126. Эти издания входили в обширную серию «Физиологий». Эти скороспелые произведения, представляющие собой текст с картинками и претендующие на достоверное изображение каждого социального типа, свидетельствуют о том, что начиная с 1830-х годов растет интерес к разнообразию: «физиология женщины», «физиология лоретки», «физиология привратницы», «физиология несчастнейшей из женщин» — все это пользовалось успехом в книжных магазинах. См.: Pichois C. Le succès des «physiologies» // Les Physiologies. Catalogue des collections de la Bibliothèque nationale, établi et présenté par Andrée Lhéritier. Paris: Institut français de presse, 1958.
127. Balzac H. de. Autre étude de femme. Op. cit. Т. III. Pp. 227–228. См. также: Les français peints par eux-mêmes: panorama social du XIX^e siècle, exposition. Paris, musée d'Orsay. 23 mars — 13 juin 1993.
128. Caron J.-C. Génération romantique. Les étudiants de Paris et le quartier latin, 1814–1851. Paris: Armand Colin, 1991, «Le triomphe de la grisette». P. 203.
129. Adam V. Gavarni, Daumier, Bouchot... Paris au XIX^e siècle. Recueil de scènes de la vie parisienne dessinées d'après nature. Paris, 1839. P. 35.
130. Janin J. L'Hiver à Paris. Paris, 1843. P. 45.

131. См.: Gavarni. Œuvres choisies... Op. cit. См. также: Gavarni. Masques et visages. Paris, 1857.
132. Voyageur du début du XIX^e siècle. Цит. по: J.-L. Flandrin, Familles, parenté, maison, sexualité dans l'ancienne société. Paris: Seuil, 1984 (1-е изд., 1976). P. 114.
133. Huart L. Museum parisien. Histoire physiologique, pittoresque, philosophique et grotesque de toutes les bêtes curieuses de Paris et de la banlieue pour faire suite à toutes les éditions des œuvres de M. de Buffon. Paris, 1841.
134. См.: Panorama des Grands Boulevards. Paris panoramique, figures par A. Provost, architecture par É. Renard. Paris, 1840.
135. См.: l'édition du Gil Blas de Sentillane de A.-R. Le Sage en 1835, illustrée par J. Ginoux.
136. См.: Dahl S. Histoire du livre de l'Antiquité à nos jours. Paris: Éditions Poinat, 1960, «L'industrialisation du livre et la réaction artistique». P. 248.
137. См.: Gavarni. Œuvres choisies... Op. cit.
138. Paris et les Parisiens au XIX^e siècle. Op. cit. P. 429.
139. О соотношении мужского и женского в XIX веке см.: Rauch A. Le Premier Sexe. Mutations et crise de l'identité masculine. Paris: Hachette, 2000.
140. Sue E. Op. cit. T. I. P. 10.
141. Balzac H. de. La Fille aux yeux d'or. Op. cit. P. 65.
142. Balzac H. de. Albert Savarus (1842) // La Comédie humaine. Op. cit. T. I. P. 767.
143. Balzac H. de. Le Père Goriot (1835). Ibid. T. II. P. 894.
144. Balzac H. de. La Peau de chagrin (1831). Ibid. T. IX. P. 16.
145. Balzac H. de. La Fille aux yeux d'or. Op. cit. P. 272.
146. Ibid.
147. Sue E. Op. cit. T. I. P. 3.
148. Roy J. Byron // Les Écrivains célèbres. Paris: Editions d'Art, 1953. T. III. P. 22.
149. Вурон G.N. Письмо от 15 июня 1811, цит. по: G. Matzneff, La Diététique de Lord Byron. Paris: La Table ronde, 1984. P. 24.

150. Baudelaire C. *Le Peintre de la vie moderne*. Op. cit. P. 906. (Рус. пер. цит. по: Бодлер Ш. *Поэт современной жизни* // Пер. с фр. Н.И. Столяровой и Л.Д. Липман / Бодлер Ш. *Об искусстве*. М., 1986.)
151. d'Aureville J. Barbey. *Du dandysme et de George Brummell (1861)* // *Œuvres complètes*. Op. cit. T. II. P. 691.
152. Saidah J.-P. *Le dandysme, continuités et ruptures / De l'honnête homme au dandy*, dir. A. Montandon, Tubingen, Guter Nart Verlag, 1993, см.: печалься о «свободе, которую новое общество превозносит, но не дает», денди «прячется во внешних проявлениях». P. 147. См. также: Kempf R. *Dandies*. Paris: Seuil, coll. «Point Essais», 1984 (1-е изд., 1977). P. 10.
153. См.: Ronteix E. *Manuel du fashionable ou Guide de l'homme élégant*. Paris, 1829. «Открылся всеобщий доступ к любой карьере». P. 8.
154. Musset A. de. *Confessions d'un enfant du siècle (1836)*. Цит. по: Delbourg-Delphis M. *Masculin singulier*. Paris: Hachette, 1985. P. 27. См. также: *La mélancolie des fashionable*. Ibid. P. 26.
155. Saidah J.-P. Op. cit. P. 147.
156. *Revue britannique*. Цит. по: Saidah J.-P. Op. cit. P. 139.
157. Цит. по: d'Alméras H. *La Vie parisienne sous Louis-Philippe*. Paris, 1925 (1-е изд., 1911). P. 469.

ГЛАВА 2. ПОКОРЕНИЕ АНАТОМИИ

1. Karr A. *Encore les femmes*. Paris, 1858. P. 151.
2. См.: Gratoir J., *Modes parisiennes. Robes granadines laines*, Établissements J. Grammont, 1846, Париж, Национальная библиотека Франции (BnF), Кабинет эстампов.
3. Stendhal (H. Beyle, dit). *Armance (1-е изд., 1827)*. Paris: Gallimard, coll. «Folio», 1975. P. 67. См. также: Melchior-Bonnet S. *Histoire du miroir*. Paris: Imago, 1994. P. 97.
4. Balzac H. de. *La Femme comme il faut* // *Les Français peints par eux-mêmes*. T. I, Provinces. Paris, 1840–1842. P. 26.
5. *La Silhouette*. 1829. P. 70.

6. Baudelaire C. À une passante. Tableaux parisiens (1857) // Œuvres complètes. Paris: Gallimard, coll. «La Pléiade», 1954. P. 164. (Рус. пер. цит. по: Бодлер Ш. Прохожей / Пер. с фр. Эллиса // Бодлер Ш. Цветы зла. Парижские картины.)
7. Balzac H. de. Traité de la démarche. Paris, 1842. P. 112.
8. Balzac H. de. La femme de province // Les Français peints par eux-mêmes. T. I. Op. cit. P. 2.
9. Balzac H. de. La femme comme il faut. Op. cit. P. 26.
10. Beutzen T. de. La mode // L'Illustration. 16 juin 1860.
11. См.: Bertall (C.A. d'Arnoux, dit). Essai sur la beauté des crinolines // L'Illustration. 24 septembre 1864. P. 26.
12. Cham, см. также: Daumier H. Effet des tourniquets sur les jupons crinolines // Charivari. 1855.
13. См.: Dictionnaire universel théorique et pratique du commerce et de la navigation. Paris, 1859, ст. «Corset» («Корсет»).
14. Энгельман Г. «Туалет», литография. 1825. Париж, Национальная библиотека Франции (BnF), Кабинет эстампов.
15. О. Домье. «Удивительно! У меня было четыре женщины ровно таких размеров; первая Фифин! Потом Кокот, ох уж эта развратница Кокот! Большая Мими и моя жена, там, в верхнем углу» (C'est unique!..). Ок. 1840. Париж, Национальная библиотека Франции (BnF), Кабинет эстампов.
16. См. выше. С. 130.
17. Девериа А. Талия точно как у Венеры (C'est juste la taille de Vénus). Ок. 1835. Париж, Национальная библиотека Франции (BnF), Кабинет эстампов.
18. Относительно первой половины XIX века библиографию корсета см. в книге: Becquerel A. Traité élémentaire d'hygiène publique et privée. Paris, 1877 (1-е изд., 1851). P. 511.
19. См.: Perrot P. Les Dessus et les Dessous de la bourgeoisie. Paris: Fayard, 1981. P. 277.
20. Основная информация на эту тему содержится в посвященной корсету главе в книге Philippe Perrot Les Dessus et les Dessous... Op. cit.

21. См.: Dictionnaire universel théorique et pratique du commerce...
Op. cit., ст. «Corset» («Корсет»).
22. La Mode. Revue des modes. Galerie des mœurs. 1845. P. 59.
23. Le Petit Messager des modes. 16 août 1842. P. 123.
24. Le Bon Ton. 1838. P. 944.
25. Ibid. 1837. P. 686.
26. См.: Perrot P. Op. cit. P. 271, корсет, «который можно надевать и снимать без помощи слуги, мужа или любовника».
27. Le Bon Ton. 1837. P. 686.
28. Balzac H. de. Pierrette (1840) // La Comédie humaine. Paris: Gallimard, coll. «La Pléiade», 1951. Т. III. P. 700.
29. Le Bon Ton. 1837. P. 686.
30. Balzac H. de. Modeste Mignon (1844) // La Comédie humaine. Op. cit., éd. de 1976. Т. I. P. 481. (Рус. пер. цит. по: Бальзак О. де. Модеста Миньон / Пер. с фр. О.В. Моисеенко.)
31. «Сегодня подходящим считается только платье, хорошо подогнанное по фигуре, одним словом – обтягивающее». Le Caprice. Juillet 1876. P. 9.
32. Almanach de L'Illustration. 1878. P. 60.
33. Mallarmé S. La Mode de Paris. 1874 / Œuvres complètes. Paris: Gallimard, coll. «La Pléiade», 1961. P. 831. «Турнюр» – это жесткая накладка, помещающаяся на платье сзади, чтобы подчеркнуть изгиб в поясице.
34. Castelbajac C. de. Journal, 1885–1886. Paris: Perrin, 2002. P. 223.
35. Bertall (C.A. d'Arnoux, dit). La Vie hors de chez soi. Paris, 1876. P. 340.
36. Mallarmé S. Op. cit. Pp. 832–833.
37. Zola É. Nana. Paris: Gallimard, coll. «Folio», 1977 (1-е изд., 1879). P. 348. (Рус. пер. с небольшими изменениями цит. по: Золя Э. Нана / Пер. с фр. Т. Ириновой. Киев, 1991.)
38. Le Petit Messager des modes. 16 avril 1880.
39. Ibid. 1876. Planche. N° 668.
40. В конце века, по мере того как формы становятся «прямыми», модные журналы наводняют слово «простой».

41. Le Caprice. 1^{er} janvier 1890.
42. Femina. 1905. P. 491.
43. Le Caprice. 1^{er} janvier 1897.
44. Ibid. 1^{er} janvier 1890.
45. Ibid. 1^{er} juin 1876. P. 9.
46. Le Messager des modes. 1910. P. 133.
47. Le Caprice. 1^{er} mai 1900.
48. Le Messager des Modes. 16 novembre 1905.
49. См.: Les Dessous élégants rendant compte régulièrement des dossiers déposés.
50. См.: d'Avenel G. Les Mécanismes de la vie moderne. Paris, 1902. T. IV. P. 67.
51. Les Dessous élégants. 1909.
52. См.: O'Followell. Le Corset, histoire, médecine, hygiène. Paris: Maloine, 1908, publicité, planche en annexe, II.
53. Les Dessous élégants. 1901.
54. Kimbell N. Mémoires, Histoire d'une maison close aux États-Unis, 1880–1917. Paris: J.-C. Lattès, 1978 (1-е амер. изд., 1970). P. 115.
55. См.: Néret G. 1000 Dessous, histoire de la lingerie. Paris: Taschen, 1998. P. 86.
56. Lecomte G. Les Cartons verts, roman contemporain. Paris: Fasquelle, 1901. P. 64.
57. Topinard P. Éléments d'anthropologie générale. Paris, 1885. P. 1011.
58. Ibid.
59. Charpy M. La morphologie de la courbure lombaire; специальный выпуск издания Archives médicales de Toulouse, juillet-août 1907.
60. Ibid. P. 27.
61. Zola É. Op. cit. P. 224.
62. Ibid. P. 47.
63. Ibid. P. 48.
64. Ibid. P. 104.
65. Ibid. P. 36.

66. Ibid. P. 47. (Рус. пер. цит. по: Золя Э. Нана / Пер. с фр. Т. Ириновой. Киев, 1991.)
67. См. анализ развития этого феномена на Западе в конце века: D'Emilio J., Freedam E.B. *Intimate Matters. A History of Sexuality in America*. Chicago: The University of Chicago Press, 1988, гл. VIII: «“Civilized morality” under stress».
68. Louÿs P. *La Femme et le Pantin* (1889). Paris: Union latine d'éditions, 1935. P. 8.
69. Zola É. Op. cit. P. 226. См. также: «опьянение», вызванное созерцанием струящегося по телу шелка, A. Villiers de l'Isle-Adam, *Contes cruels*. Paris: Gallimard, coll. «Folio», 1983 (1-е изд., 1883). P. 290.
70. Mirbeau O. *Contes cruels*. Paris: Séguier, 1990 (1-е изд., 1887). T. I. P. 111.
71. Martin-Fugier A. *Comédienne, de Mlle Mars à Sarah Bernhardt*. Paris: Seuil, 2001. P. 337.
72. Zola É. Op. cit. P. 457. (Рус. пер. цит. по: Золя Э. Нана / Пер. с фр. Т. Ириновой. Киев, 1991.)
73. *Guide des plaisirs à Paris*. Paris, 1889. «Вездесущий запах женщины не дает вам проходу». P. 51.
74. Zola É. Op. cit. P. 159.
75. Baudelaire C. *La chevelure // Les Fleurs du mal* (1857) / *Œuvres complètes*. Op. cit. P. 101. (Рус. пер. с небольшими изменениями цит. по: Бодлер Ш. Шевелюра / Пер. с фр. Эллиса / Бодлер Ш. Цветы зла.)
76. Zola É. Op. cit. P. 104.
77. Ibid. P. 363.
78. Ibid. P. 226.
79. Ibid. P. 346. (Рус. пер. цит. по: Золя Э. Нана / Пер. с фр. Т. Ириновой.)
80. Huysmans J.-K. *Le Drageoij aux épices* (1874). Paris: UGE, coll. «10/18», 1975. P. 375.
81. Goncourt E. et J. *Manette Salomon* (1867). Paris: Gallimard, coll. «Folio», 1996. P. 304.

82. См. в частности: Toulouse-Lautrec H. de. *Femme qui se peigne*, 1896, musée d'Albi; Mucha A. *Affiche Job*. Paris, imp. Champenois, 1896; Grasset E. *Susy Deguez*. Paris, 1905, imp. G. de Malherbe.
83. *Le Messager des modes*. 1^{er} janvier 1901.
84. Morin L. *Carnavals parisiens*. Paris, 1897. P. 11. См. также: Weber E. *Fin de siècle. La France à la fin du XIX^e siècle*. Paris: Fayard, 1986, «Transgressions». P. 45.
85. См.: *Le Monde Illustré. Le bouillonnement capiteux de leurs dessous*; цит. по: Muriand R. *Les Folies-Bergères, Sèvres, La Sirène*, 1994. P. 27.
86. Hervieu M. *Cafés-concerts, cirques, music-halls, dancings // L'Amour et l'esprit gaulois à travers l'histoire*, préf. de E. Haraucourt. Paris: Martin-Dupuis, 1929. T. IV. P. 309.
87. Morin L. *Op. cit.* P. 5.
88. Willette A. *Quinze années de lutte // Le Courrier français, couverture*. 1^{er} janvier 1898.
89. *Le Figaro*. Цит. по: Muriand R. *Op. cit.* P. 43.
90. Lamarre A. *L'action des ligues de moralité contre l'écrit pornographique / Censures: de la Bible aux larmes d'Éros*. Paris: BPI, 1987. P. 107.
91. *Ibid.*
92. См. выше. С. 198–199.
93. Rabelais. 1902. Цит. по: Gabor M. *Pin-up, a Woman History*. N.Y.: Universe Books, 1972. P. 39.
94. «Contemplation», dessin de Préjelan // *L'Illustré national*. 6 août 1905. P. 5.
95. См. в частности: Lunel F. *Suzanne et les Deux Canotiers // Le Courrier français, hors texte*. 1894.
96. Guilbert Y. *La Chanson de ma vie*. Paris: Grasset, 1927. P. 50.
97. *Ibid.* P. 51.
98. О первых кафе-концертах см.: Condemi C. *Les Cafés-concerts, histoire d'un divertissement*. Paris: Quai Voltaire, 1992.

99. См.: Corbin A. L'Avènement des loisirs. Paris: Aubier, 1995; Urbain J.-D. Sur la plage. Mœurs et coutumes balnéaires. Paris: Payot, 1994.
100. La Vie élégante. 1882. Т. I. P. 33
101. См.: Sailhard O. Les Maillots de bain. Paris: Éd. du Chêne, 1998; см. открытку 1905 года. P. 46.
102. Bertall (C.A. d'Arnoux, dit). La Vie hors de chez soi. Op. cit. P. 544.
103. Proust M. À l'ombre des jeunes filles en fleur (1918). À la recherche du temps perdu. Т. I. Paris: Gallimard, coll. «La Pléiade», 1962. P. 791.
104. Rebell H. Les Nuits chaudes du cap français. Paris: UGE, coll. «10/18», 1985 (1-е изд., 1903). P. 420.
105. См.: Le Messenger des modes. Août 1905.
106. Gabor M. Op. cit. P. 16.
107. Ibid. Life et la première pin-up universelle: la Gibson girl.
108. La Vie au grand air. 1900. P. 582.
109. См.: Buisson A. Dictionnaire de pédagogie et d'instruction primaire. Paris, 1887, art. «Gymnastique». Т. I.
110. См. в частности: Arnaud P. (sous la dir. de). Les Athlètes de la République. Toulouse: Privat, 1987; Defrance J. L'Excellence corporelle. La formation des activités physiques et sportives modernes, 1770–1914. Rennes: PUR, 1987; Sassatelli R. Anatomia della Palestra. Bologna: Il Mulino, 2000.
111. Buret E. De la misère des classes laborieuses en France et en Angleterre, Bruxelles, 1842 (1-е изд., 1840). Т. I. P. 233.
112. Maquel V. Perfectionnement ou dégénération physique et morale de l'espèce humaine. Paris, 1860. P. 229.
113. Bertillon A., Hovelacque A., Letourneau C. et al. Dictionnaire des sciences anthropologiques. Paris, 1886, ст. «Bassin» («Таз»), «Nègre» («Черные»), «Pied» («Ноги»).
114. Quetelet A. D. Anthropométrie. Bruxelles, 1871. P. 251.
115. Ibid. P. 250.
116. См.: Collineau C. La Gymnastique, notions physiologiques et pédagogiques. Paris, 1884. P. 312.

117. Demeny G. Les Bases scientifiques de l'éducation physique. Paris: Alcan, 1902. P. 167.
118. Ibid. P. 11. Об увлечении гимнастикой см. также: Yosifon D., Stearns P.N. The rise and fall of American posture // American Historical Review. October 1998. Благодарю Нэнси Гренн за указание на это издание.
119. Ibid. Types d'ensellure lombaire. P. 245.
120. Muller J.-P. Mon système de méthode de culture physique pour les femmes. Paris, 1910. P. 65.
121. Hanotaux K. Garçons et filles, leur éducation physique. Paris, 1885. P. 64.
122. Ibid.
123. Pagès C.C. Manuel de culture physique. Paris, 1911. P. 100.
124. См.: Gymnase Pichery, 1855. Национальная библиотека Франции (BnF), Кабинет эстампов.
125. См.: L'Art d'être belle. Établissements Finck. Genève, 1906.
126. См.: Perrot M., Sortir G. Duby et Michelle Perrot (dir.). Histoire des femmes. T. IV, Le XIX^e Siècle. Paris, Plon, 1991. См. также: Bland L. Banishing the Beast, Feminism, Sex and Morality. N.Y.: Tauris, Park Paperbacks, 2001, «Individualism and the emancipation of woman». P. 36.
127. См.: Glénard F. Le Vêtement féminin et l'hygiène, доклад, сделанный во Французской ассоциации по продвижению науки, 25 февраля 1902 года, в Париже.
128. La Ligue des mères de famille, Pour la beauté naturelle de la femme. Contre la mutilation de la taille par le corset. Paris, 1908. P. 37.
129. Ibid. P. 34. См. также: Rabant J. Ah, la belle histoire du corset // L'Histoire. N° 45. 1982.
130. Ibid. P. 46.
131. Ibid. P. 20.
132. Gardey D. La Dactylographe et l'Expéditionnaire. Histoire des employés de bureau, 1890–1930. Paris: Belin, 2001. P. 66.
133. La Ligue des mères de famille. P. 37.
134. Ibid. P. 14.

Примечания

135. L'Illustration. 9 juillet 1910.
136. White P. Poiret le magnifique. Paris: Payot, 1986. P. 73. См. также: Poiret P. En habillant l'époque. Paris: Grasset, 1932.
137. Poiret P. Notes inédites, archives Madame Poiret. Цит. по: White P. Op. cit. Paris: Payot, 1986. P. 78.
138. Paul Poiret, les essais d'une mode nouvelle // L'Illustration. 18 fév. 1911. P. 103.

ГЛАВА 3. РЫНОК КРАСОТЫ

1. Zola É. Au Bonheur des dames. Paris: Garnier-Flammarion, 1974 (1-е изд., 1883). P. 337.
2. Le Messenger des modes. 16 juillet 1905.
3. Le Caprice. 1^{er} août 1876.
4. La Vie parisienne. 14 janvier 1899.
5. Pour être belle. Paris: Femina bibliothèque, 1913. P. 12.
6. Le Caprice. 16 janvier 1904.
7. Publicité Gigartina // L'Art d'être jolie. 1905.
8. См.: Dufestel L. le Médecin inspecteur des écoles. Paris, 1886.
9. Boeswiwald C. (pseudo André Valdès). Encyclopédie illustrée des élégances féminines, hygiène de la beauté. Paris, 1892. P. 220.
10. Отдельные иллюстрации, изображающие напольные весы, появлялись в периодике начала XX века, см. в частности иллюстрации в издании L'Illustré national.
11. Yvette Guilbert. La Chanson de ma vie. Paris: Grasset, 1927. P. 50.
12. Le Carnet féminin. 1903.
13. Le Messenger des modes. Avril 1910.
14. Le Carnet féminin. 1903.
15. Boeswiwald C. (pseudo André Valdès). Op. cit. P. 212.
16. Comment elles se font maigrir // La Vie parisienne. 25 avril 1896. P. 236.
17. Le Carnet féminin. 1903.
18. Жермен Се горячо поддерживает обильное питье во время соблюдения «диет для похудения». См.: Sée G. Du régime

- alimentaire, traitement hygiénique des maladies. Paris, 1887. P. 544.
19. См. рекламу: Établissements Mora // L'Art d'être jolie. 1905.
20. См. рекламу: La Parfumerie des fleurs de France // L'Art d'être jolie. 1905.
21. Ibid.
22. Le Messenger des modes. 1^{er} juin 1912.
23. La Coiffure de Paris. Décembre 1909.
24. См.: Adair E. Conférence sur la culture scientifique de la beauté. Paris, 1907. P. 43.
25. Ibid. P. 51.
26. См. рекламу: La parfumerie des fleurs de France // L'Art d'être jolie. 1905.
27. Реклама «восстанавливающего массажа» в: Je sais tout. 1906.
28. См.: Beltran A., Carré P.A. La Fée et la Servante. La société française face à l'électricité, XIX^e–XX^e siècles. Paris: Belin, 1991.
29. См.: Catalogue été du Bon marché, 1893, «Armoire trois portes à glaces biseautées», prix 650 francs.
30. Staffe B. Le Cabinet de toilette. Paris, 1892. P. 89.
31. Pouyollen M. (pseudo Madame de Gencé). Le Cabinet de toilette d'une honnête femme. Paris: Pancier, 1909. См. также: Melchior-Bonnet S. Histoire du miroir. Paris: Imago, 1994. P. 103.
32. Zola É. Nana. Paris: Gallimard, coll. «Folio», 1977 (1-е изд., 1879). P. 205.
33. Bois J. La Femme inquiète. Paris, 1897. P. 115.
34. La Vie parisienne. 14 janvier 1899.
35. См. также с. 185.
36. См.: Villaret P. Art de se coiffer soi-même, enseigné aux dames. Paris, 1828, автор рекомендует использовать «псише с консолью, куда можно положить все, что может понадобиться». P. 160.
37. Nahoum-Grappe V. Цит. по: Corbin A. Le Secret de l'individu // Histoire de la vie privée, dir. P. Ariès et G. Duby. Paris: Seuil, 1987. T. IV. P. 423.

38. Ibid. «Зеркало на ножках позволит возникнуть эстетике стройного тела и направит диетологию по новому пути».
39. Laboulaye C. (dir.). Dictionnaire des arts et manufactures. Paris, 1870 (1-е изд., 1845), ст. «Verre» («Стекло»). Т. II.
40. L'Illustré national. Op. cit. Гравюры, печатавшиеся в «сатирическом еженедельнике за 20 сантимов», наглядно показывают, что зеркала на ножках появляются в квартирах бедняков, и то крайне редко, только после 1900 года.
41. Maupassant G. de. Histoire d'une fille de ferme (1881) // Contes et nouvelles (1875–1890). Paris: Laffont, coll. «Bouquins», 1988. P. 173.
42. Grande Encyclopédie. Inventaire raisonné des sciences, des lettres et des arts. Paris, 1890, ст. «Salaire» («Заработная плата»).
43. Franck L. Les Femmes dans les emplois publics. Bruxelles, 1893. P. 58.
44. Bashkirtseff M. Journal. Paris, 1887. Т. I. P. 257.
45. См.: Goubert J.-P., Chotard M. L'Eau, puissance civilisatrice. Paris: C.I.EAU, 2002. P. 39.
46. См.: Quéré J.-P. La leçon d'urbanisme d'Hausmann. J. des Cars et P. Pinon (dir.). Paris-Hausmann. Paris: Picard, 1991.
47. См., в частности: Vaucaire R. La Femme, sa beauté, sa santé, son hygiène. Paris, 1896, название этой книги («Женщина, ее красота, ее здоровье, ее гигиена») уже само по себе свидетельствует о том, какое важное значение придавали чистоте.
48. Staffe B. Op. cit. Paris, 1892. P. 4.
49. Ibid.
50. Pour être belle. Op. cit. Paris, 1913. P. 107.
51. Ibid.
52. Zola É. Au Bonheur des dames. Op. cit. P. 437.
53. Picard A. Exposition internationale de 1900, le bilan d'un siècle. Paris, 1901. Т. V. P. 115.
54. d'Avenel G. Les Mécanismes de la vie moderne. Paris, 1902. Т. I, Les Magasins de nouveauté. Paris, 1896. P. 13.
55. Ibid. P. 14.

56. Miller M.B. *Au Bon marché, 1869–1920*. Paris: Armand Colin, 1987 (1-е американское изд., 1985). P. 59.
57. Giffard P. *Grands Bazars*. Paris, 1832. Pp. 2, 9, 17, 296.
58. Zola É. *Au Bonheur des Dames*. *Op. cit.* P. 76. (Рус. пер. цит. по: Золя Э. *Дамское счастье* / Пер. с фр. Ю. Данилина.)
59. *Ibid.* P. 437.
60. Zola É. *Carnets d'enquête, une ethnologie inédite de la France (documents d'archives)*. Paris: Plon, coll. «Terre humaine», 1986. P. 184.
61. *Carte du Bon Marché. Catalogue*. Paris, 1900.
62. См.: Perrot M. *Le jardin des modes // Misérable et Glorieuse, la femme au XIX^e siècle*, dir. J.-P. Aron. Paris: Fayard, 1980. «Появление универсальных магазинов не обеспечило равный доступ к товарам для всех женщин». P. 112.
63. Ozouf J. *Nous les maîtres d'école. Autobiographies d'instituteurs de la Belle-Époque*. Paris: Gallimard-Julliard, coll. «Archives», 1973. P. 52.
64. Bouvier J. *Mes Mémoires ou 59 années d'activité industrielle, sociale et intellectuelle d'une ouvrière*, Poitiers, Éd. L'Action intellectuelle, 1936. P. 97.
65. Lecomte G. *Les Cartons verts, roman contemporain*. Paris: Fasquelle, 1901. P. 14.
66. Цит. по: Guyot Y. *La Prostitution*. Paris, 1882. P. 169.
67. Bouvier J. *Histoire des dames employées dans les postes*. Paris: PUF, 1930. P. 264.
68. См.: *Standardistes à Londres, photographie anonyme*, G. Duby, M. Perrot, *Histoire des femmes. T. IV, Le XIX^e Siècle*. Paris: Plon, 1991. P. 322.
69. Miller M.B. *Op. cit.* P. 169.
70. См.: Martin-Fugier A. *Comédienne, de Mlle Mars à Sarah Bernhardt*. Paris: Seuil, 2001. P. 356. Проведенный выше анализ был во многом вдохновлен этой книгой.
71. *Femina*. Février 1901.
72. Реклама «Parfumerie La Perle» // *Je sais tout*. 1905.

73. Chovelon B. Sarah Bernhardt. Paris: Martinsart, 1984. P. 56.
74. См. выше. С. 185.
75. Реклама «Parfumerie N. Rigaud» // Femina. Février 1901.
76. Реклама «Société Athéna» 3 rue d'Abbeville // L'Art d'être jolie. 1904–1905.
77. См. фотографии интерьеров в Adair É. Op. cit.
78. Реклама «Société Athéna» // L'Art d'être jolie. 1905.
79. Реклама «L'Institut des moyens physiques». Ibid.
80. Le Messager des modes. 1^{er} juin 1912.
81. Jazdzewski C. Helena Rubinstein. Paris: Assouline, 1999. P. 8.
82. Girardot A. Petit Traité de manucure idéale ou l'art d'embellir les mains. Paris: Maloine, 1916.
83. Lagarde M. Esthétique faciale // Congrès international de l'éducation physique. Paris, 1913. Т. III. P. 254.
84. Ibid. P. 258.
85. Ibid. Pp. 257–258.

ЧАСТЬ ПЯТАЯ. ДЕМОКРАТИЗАЦИЯ КРАСОТЫ?
(1914–2000 ГОДЫ)

1. «Ускользящая, эволюционирующая, неоднозначная» — так характеризует красоту Д. Шефер в книге, полностью посвященной красоте: What is beauty, définitions actuelles. Paris: Assouline, 1997. P. 9.
2. Guide santé-médecine, dir. C.-B. Blouin. Paris: Bordas, 1978. P. 278.
3. Silhouettes flèches // Le Monde. 27 sept. 2003.
4. Ibid.
5. Gree C. Le Bien-être en 28 jours, un ventre plat. Toulouse: Parragon, 2002.

ГЛАВА I. «СОВРЕМЕННЫЕ СИЛЬФИДЫ»

1. Vogue. Avril 1939.
2. См.: «силуэт постепенно трансформируется, становясь более вытянутым» (Dernières Modes de Paris. Janvier 1922).

3. Vogue. Janvier 1934.
4. «Сегодня, чтобы считаться красивой, нужно быть похожей не на цветок, но на стебель». *Femina*. 1937.
5. «В 1900 году силуэт напоминал букву S. В 1925 году – прямую линию». Meyer C. *La Médecine au service de la beauté*. Paris: Amiot, 1955. P. 11.
6. *Les Modes*. Mars 1936.
7. Proust M. *À l'ombre des jeunes filles en fleur* (1918), *À la recherche du temps perdu*, t. I. Paris: Gallimard, coll. «La Pléiade», 1962. P. 618. (Рус. пер. цит. по: Пруст М. Под сенью девушек в цвету / Пер. Н. Любимова. М., 1976. С. 90.)
8. *La Coiffure et les modes*. Septembre 1923.
9. *Votre beauté*. Septembre. 1933.
10. Особенно показательны в этом отношении рисунки конца 1920-х годов из журналов *Femina* и «Ваша красота» (*Votre beauté*): для рисунка высотой в 13 см пропорции соотношения длины ног к длине туловища составляют соответственно 9 см и 3 см, хотя в модных журналах конца XIX века на рисунке того же размера они составляли 8,5 см и 4,5 см.
11. Colette. *Le Voyage égoïste* (1922) // *Romans, récits, souvenirs*, t. II. Paris: Robert Laffont, coll. «Bouquins», 1989. P. 187.
12. *Votre beauté*. Août 1920.
13. Colette. *Op. cit.* P. 183.
14. Desanti D. *La Femme au temps des Années folles*. Paris: Stock-Laurence Pernoud. P. 72.
15. См.: ван Донген К. «Женщина у зеркала» (*La Femme au miroir*). 1925.
16. Лабурер Ж.-Э. «Прогулка к маяку» (*La Promenade au phare*). 1925. Национальная библиотека Франции (BnF), Кабинет эстампов. См. также: *Laboureur S. Catalogue complet de l'œuvre de J.-É. Laboureur*, 3 vol. Neufchâtel, Ides et Calendes, 1989.
17. Morand P. *L'Allure Chanel*. Paris: Hermann, 1976. P. 46.
18. Soupault P. *Femmes suédoises* // *Votre beauté*. Janvier 1935.
19. «Culotte-gaine» Valisère // *Vogue*. 1935.

20. Kestos // Vogue. 1936.
21. «Покупайте отечественные сигары и сигареты». Femina. 1935.
22. Desanti D. Op. cit. P. 64.
23. Margueritte V. La Garçonne. Paris: Ernest Flammarion, 1922.
(В русском переводе издавался под названиями «Женщина-холостяк» и «Моника Лербье».)
24. Desanti D. Op. cit. P. 24.
25. См., в частности: Bard C. Les Garçonnes. Modes et fantasmes des Années folles. Paris: Flammarion, 1998.
26. Faveton P. Les Années 20, temps actuels, 1982. P. 52.
27. Coco Chanel. Цит. по: P. Morand. Op. cit. P. 45.
28. Bibesco M.L.L. Le Rire de la naïade. Paris: Grasset, 1935. P. 90.
29. Цит. по: Bard C. Op. cit. P. 22.
30. Votre beauté. Mars 1935.
31. Bard C. Op. cit. P. 46.
32. См.: Allart M.-C. Les femmes de trois villages de l'Artois: travail et vécu quotidien (1919–1939) // Revue du Nord. Juillet-septembre 1981.
33. L'Humanité. 21 novembre 1935.
34. Sohn A.-M. Entre-deux-guerres, les rôles féminins en France et en Angleterre // Histoire des femmes en Occident, dir. G. Duby et M. Perrot. Paris: Plon, 1992, t. V, Le xx^e Siècle, dir. F. Thébaud. P. 92.
35. Bosio-Valici S., Zancarini-Fournel M. Femmes et fières de l'être. Un siècle d'émancipation féminine. Paris: Larousse, 2001. P. 34.
36. Цит. по: Delbourg-Delphis M. Le Chic et le Look. Histoire de la mode féminine et des mœurs de 1850 à aujourd'hui. Paris: Hachette, 1981. P. 132.
37. Sohn A.-M. Op. cit. P. 92.
38. Géraldy P. La Guerre, Madame... Paris: Jean Crès, 1936. P. 135.
39. Bauer G. Les Françaises et l'ambition // Marie Claire. 3 avril 1937.
40. См.: Desanti D. L'important c'est que les autres y rêvent. Op. cit. P. 119.

41. Paris travaille // Femina. 1936.
42. Цит. по: Morand P. Op. cit. P. 71.
43. Votre bonheur. 20 février 1938.
44. Femina. 1928.
45. Marie Claire. 2 avril 1937.
46. Publicité Nivea // Marie Claire. Mars 1939.
47. Votre beauté. Décembre 1935.
48. Marie Claire. 2 avril 1937.
49. Marie Claire. 9 avril 1937.
50. Confidences. N° 53. 1938.
51. В этом отношении показателен журнал «Ваша красота», в 1933 году пришедший на смену журналу «Прически и мода» (La Coiffure et les modes): здесь снимки, на которых изображены скачки и прыжки, соседствуют с фотографиями отдыхающих на пляже и на загородных лужайках.
52. Montherlant H. de. Coups de soleil (écrit entre 1925 et 1930). Paris: Gallimard, 1950.
53. Votre beauté. Janvier 1936.
54. Ibid.
55. Marie Claire. 6 mai 1938.
56. См.: Perrot M.
57. Sartin P. Souvenirs d'une jeune fille mal rangée. Paris: Pierre Horay, 1982.
58. Beauvoir S. de. Mémoires d'une jeune fille rangée. Paris: Gallimard, 1958.
59. «Письмо начинающей туристки: на свободу!» // Votre beauté. Juin 1937.
60. Так развивается сюжет о «великом крестовом походе» в отпуск — с гигиеническими целями; практика летних отпусков возобновилась после Первой мировой войны. См.: Héricourt J. Hygiène moderne. Paris, 1919, «La question des vacances». P. 204.
61. Femina. Juillet 1935.
62. Votre beauté. Juillet 1937.
63. Ibid.

64. См.: Desanti D. Op. cit. P. 73. Точно так же у юной Винки, героини романа Колетт «Молодо-зелено» (*Le Blé en herbe*), «щеки и руки потемнели от загара», in *Romans, récits, souvenirs*. Op. cit. T. II. P. 305.
65. *Pour être belle*, «Femina-Bibliothèque». Paris: Lafitte, 1913, «Contre le hale». P. 185. Цит. по: Ory P. *L'invention du bronzage // Revue Autrement, Fatale beauté, une évidence, une énigme*, dir. N. Czechowski et V. Nahoum-Grappe, juin 1987. Настоящий текст в значительной степени основывается на замечательном анализе Паскаля Ори.
66. Цит. по: Desanti D. Op. cit. P. 206.
67. Реклама ламп «Альпина». *Votre beauté*. Août 1935.
68. Реклама Helena Rubinstein. *Votre beauté*. Août 1935.
69. *Ma femme est une sirène // Confidences*. N° 4. 1938.
70. Montherlant H. de. *Les Olympiques (1938) / Romans et œuvres de fiction non théâtrale*. Paris: Gallimard, coll. «La Pléiade», 1959. P. 281.
71. *Votre beauté*. Juin 1935.
72. Реклама крема для загара Nivea. *Confidences*. N° 11, 1938.
73. Реклама «Ambre solaire». *Votre beauté*. Juillet 1937.
74. Pinset J., Deslandres Y. *Histoire des soins de beauté*. Paris: PUF, coll. «Que sais-je?», 1970. P. 107.
75. Реклама Helena Rubinstein. *Vogue*. 1932.
76. Реклама ламп «Альпина». *Votre beauté*. Août 1935.
77. Реклама «ультрафиолетовых ламп». *Votre beauté*. Déc. 1935.
78. Ory P. Op. cit. P. 150.
79. *Marie Claire*. 5 août 1938.
80. Реклама Helena Rubinstein. *Femina*. 1928.
81. См.: Kergoat J. *La France du Front populaire*. Paris: La Découverte, 1986. P. 336.
82. Léo-Lagrange M. *L'an 1 du bonheur // Janus*. N° 7. *La Révolution du loisir*, juin-août 1965. P. 83.
83. Наряду с сюжетом об отпусках в 1930-х годах развивается концепция важности выходных в конце рабочей недели.

- См. также: Rybczynski W. Histoire du week-end. Paris: Liana Levi, 1992 (1-е изд., 1991), «Les pionniers du week-end» («Пионеры уикенда»). P. 123.
84. Femina. 1931.
 85. Vogue. 1935.
 86. Femina. 1931.
 87. Mac Orlan. Vogue. 1935.
 88. Bitterlin A. L'Art de faire sa beauté. Paris: Drouin, 1933.
 89. Carrel A. L'Homme cet inconnu. Paris, 1935. P. 78.
 90. Votre beauté. Octobre 1934.
 91. Votre bonheur. 20 février 1938.
 92. Colette. Le Blé en herbe. Op. cit. P. 308.
 93. Montherlant H. de. Les Olympiques (1924) // Romans. Paris: Gallimard, coll. «La Pléiade», 1959. P. 281.
 94. Mac Orlan P. La Cavalière Elsa (1921) // Œuvres complètes. Genève: Cercle du Bibliophile, 1969, t. II. P. 61.
 95. François L. Celles que nous préférons // Votre beauté. Janvier 1936.
 96. Hébert G. Muscle et beauté plastique féminine. Paris, 1919. P. 71.
 97. Marelli M. Les Soins scientifiques de beauté. Paris: J. Oliven, 1936. P. 9.
 98. Цит. по: Morand P. Op. cit. P. 71.
 99. Confidences. N° 2, 1938.
 100. Votre beauté. Avril 1937.
 101. В периодике 1900-х годов редко публикуются письма читательниц, однако письмо читательницы, опубликованное в 1905 году в журнале «Искусство быть привлекательной» (L'Art d'être jolie), изобилует откровенными и подробными описаниями, что и позволяет проводить данные сравнения.
 102. Votre beauté. Août 1937.
 103. La Coiffure et ses modes. Novembre 1930.
 104. См.: Ghigi R. La Beauté en question: autour d'une histoire de la cellulite, mémoire de DEA. Paris: EHESS, 2002. P. 56.

105. Larousse médical illustré, dir E. Galtier-Boissière. Paris, 1924. P. 333.
106. Votre beauté. Avril 1935.
107. Femina. 1935.
108. Votre bonheur. 20 février 1938.
109. Реклама «Овомальтина». Marie Claire. 13 mai 1938.
110. Votre beauté. Avril 1935.
111. См.: Ghigi R. Op. cit. P. 56.
112. Votre beauté. Octobre 1933.
113. Votre beauté. Mars 1937.
114. Ibid. См. также: Vigouroux H. Traité complet de médecine pratique. Paris, Letouzey et Ané, 1937, t. III, «Le pronostic est sérieux». P. 633.
115. См.: Stearns P.N. Fat History. Bodies and beauty in the Modern West. N.Y.: New York University Press, 1997. В особенности: «Fat as a Turn-of-the-Century Target: Why?». P. 48.
116. Richer P. Nouvelle Anatomie artistique du corps humain, t. III, Morphologie, la femme. Paris, 1920.
117. Hébert G. Muscle et beauté plastique féminine. Paris, 1919.
118. Ibid. P. 197.
119. Ibid. P. 198.
120. Ibid. P. 211.
121. См.: Walaffe M. Gartyvels de. Quand Paris était un Paradis, mémoires 1920–1929. Paris, Denoël, 1947, гл. «Concours de la plus belle femme de France». P. 445.
122. Seid R.P. Never Too Fin, Prentice Hall. N.Y., 1989.
123. Le concours de la plus belle femme d'Europe // L'Illustration. 9 février 1920.
124. L'Avanti, цит. по M. de Giorgio, Le italiane d'all'Unita a oggi. Rome: Laterza, 1993. P. 162.
125. Walaffe M. Gartyvels de. Op. cit. P. 452.
126. Ibid.
127. Carrel A. Op. cit. P. 367.

128. См.: Carol A. Histoire de l'eugénisme en France. Les médecins et la procréation, XIX^e–XX^e siècles. Paris: Seuil, 1995. P. 308.
129. См.: L'élection de Miss France // L'Illustration. Janvier 1930. P. 69.
130. В вышеуказанной работе M. Gartyvels de Walaffe в недвусмысленной форме проводится сравнение конкурсов красоты со спортом. Op. cit. P. 453.
131. См.: Le concours de la plus belle femme d'Europe // L'Illustration. Op. cit.
132. См.: Prix de beauté // Cinémonde. 1930. P. 303.
133. Реклама пудры Nildé в журнале Femina. Janv. 1928.
134. Ibid. Фотографии Федерико Пателлани (Federico Patellani), снятые в Италии после Второй мировой войны, демонстрируют разницу подходов к измерению тела в зависимости от страны. Измерения, проводившиеся на кандидатках конкурса «Мисс Италия» в Сан-Ремо в 1949 году, требовали использования инструментария из местного физического института (см.: Patellani F. La più bella sei tu / La plus belle c'est toi. Rome: Peletti, 2002. P. 24).

ГЛАВА 2. ПРИБЛИЗИТЬСЯ К ЗВЕЗДАМ

1. См.: Benjamin W. L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique. Paris: Éditions Allia, 2003 (1-е изд., 1935).
2. Powdermaker H. Hollywood. The Dream Factory. An Anthropologist look at the Movie-Makers. London: Secker and Warburg, 1951.
3. Morin E. Les Stars. Paris: Seuil, coll. «Points», 1972 (1-е изд., 1957). P. 39.
4. Cinémonde. 1930. P. 250.
5. Ibid. P. 139.
6. Ibid. 1935. P. 76.
7. См.: Bosséo C.-M. Le cinéma et la presse // La Revue du cinéma – image et son. Juillet 1979.
8. См.: Surowiec C.A. Les stars américaines des années 1920–1930 et l'industrie du glamour // Stars au féminin. Naissance, apogée et

Примечания

- décadence du star system, dir. G. Carafinelli et J.-L. Passek. Paris, Éd. du Centre Pompidou, 2000.
9. Votre beauté. Juin 1935.
 10. Max Factor Hollywood, pour «une beauté naturelle» // Vogue. Mai 1939.
 11. Cinémonde. 1936.
 12. Fabricant de beauté // Cinémonde. 1931. P. 799.
 13. Dietrich M., Marlene D. Paris: Grasset, 1984. P. 76.
 14. «Казалось, что свет, освещавший игру актеров, пронизывал их тела», Mary B. La Pin-up ou la fragile indifférence. Paris: Fayard, 1983. P. 218.
 15. Morin E. Op. cit. P. 43.
 16. Mamoulian R. Queen Christina. 1933.
 17. Pabst G.W. Die Büchse der Pandora. 1929.
 18. Цит. по: Paris B. Louise Brooks. Paris: PUF, 1989. P. 132.
 19. Cinémonde. 1930. P. 425.
 20. Votre beauté. Février 1935.
 21. Cinémonde. 1933.
 22. Votre beauté. Décembre 1934.
 23. Ciné-Miroir. 1936.
 24. Реклама «Brillantine Roja» в журнале Confidence. N° 49. 1939.
 25. Реклама «Dapol» в журнале Votre beauté. Janvier 1935.
 26. Votre beauté. Mai 1935.
 27. Cinémonde. 1933.
 28. Ibid. 1936.
 29. Ibid. 1933.
 30. Votre beauté. Mars 1935.
 31. Delluc L. Nazimova // Cinea. 18 mai 1923.
 32. Цит. по: Brion P. Garbo. Paris: Le Chêne, 1985. P. 161.
 33. См.: Куйпер Э. де. La guerre des sexes: corps féminins et corps masculins // Stars au féminin. Op. cit.
 34. A Woman of Affairs (Intrigues), réalisation C. Brown, 1929.
 35. Le féminisme au cinéma // Cinémonde. 1936. P. 200.

36. Цит. по: Graefe F. Marlene, Sternberg, glamour, beauté née de la caméra // Stars au féminin. Op. cit. P. 128.
37. Реклама пудры «Bobal» в журнале *Votre beauté*. Juillet 1937.
38. См.: *Ciné-Miroir*, в 1935 году напечатавший фотографии «самых фотогеничных людей». P. 706.
39. *Petites réflexions sur un grand concours* // *Cinéma*. 1939. P. 37.
40. См.: Join-Dieterle C. *Images de promotion: construction d'une image* // Marlene Dietrich, construction d'un mythe, catalogue d'exposition, musée Galiera. Paris, 2003.
41. Bailey M.J. *Those Glorious Glamour Years. The Great Hollywood Costume, Design of the 1930's*. Secaucus: Citadel Press, 1982. «Гламур – это роскошный декор, профессиональный свет, безупречный макияж, красивая прическа и многое, многое другое». P. 7.
42. Delbourg-Delphis M. *Le Chic et le Look. Histoire de la mode féminine et des mœurs de 1850 à aujourd'hui*. Paris: Hachette, 1981. P. 130.
43. Клара Боу стала «первой „it girl“ в 1927 году, создав вызывающе сексуальный образ». Boussinot R. *Encyclopédie du cinéma*. Paris: Bordas, 1980, t. 1, ст. «Clara Bow» («Клара Боу»).
44. *Le sex appeal* // *Vogue*. Mars 1936.
45. *Votre beauté*. Décembre 1935: «Сегодня шарм принято называть сексапильностью...»
46. *Sex appeal* // *Ciné-Miroir*. 1933. P. 711.
47. Boussinot R. Op. cit., ст. «Vedette» («Звезда»).
48. Talky J. Marlene Dietrich, femme énigme. Paris: Éd. Nilsson, 1933, s.p.
49. *Votre beauté et l'écran* // *Cinéma*. 1936.
50. *Confidences*. N° 58. 1938.
51. Anonyme. *L'Art d'être belle. Pour plaire et se faire désirer des garçons. Conseils confidentiels aux jeunes filles de la ville et des campagnes*. Paris: Mayard, 1935. P. 5.
52. См. выше: «Непостижимость влечения», с. 200.

53. См.: Kuyper E. de. La guerre des sexes... Op. cit. Pp. 30–36.
54. Ibid. P. 34.
55. См.: Cinémonde. 1930. P. 480.
56. Marlene Dietrich menacerait-elle la suprématie de Greta Garbo? // Ciné-Miroir. 1931. P. 31.
57. Marlene Dietrich, l'ange rose // Ciné-Miroir. 1931. P. 452.
58. Brion P. Op. cit. P. 8.
59. См. выше: «Непостижимость влечения», с. 200 и далее — с. 268.
60. Votre beauté. Octobre 1935.
61. Ciné-Miroir. N° 208. 1929.
62. Cinémonde. 1933.
63. Votre beauté. Juin 1935.
64. Votre beauté. Mars 1935.
65. Cinémonde. 1934.
66. Votre beauté. Mars 1935.
67. «Фабрика звезд» — заголовок, появившийся на обложке мартовского номера за 1935 год журнала «Ваша красота» .
68. Marie Claire. 23 avril 1937.
69. См.: Hampton J. Marlene Dietrich. Paris: Balland, 1981. P. 99.
70. Vogue. Janvier 1933. «Хотите увидеть портрет невероятной красоты? Смотрите кино».
71. См.: Mary B. Op. cit. P. 235.
72. Votre beauté. Décembre 1935.
73. Ibid.
74. См. выше. С. 164.
75. Цит. по: Lakoff R.T., Scherr R.L. Face Value. The politics of beauty. Boston: Routledge & Kegan, 1984. P. 237.
76. См.: Daumard A. L'évolution des structures sociales en France à l'époque de l'industrialisation, 1815–1914 // L'Industrie européenne au XIX^e siècle, collectif. Paris: PUF, 1972, «l'augmentation de 142 % des petits employés entre 1870 et 1911» («увеличение доли мелких служащих на 142 % между 1870 и 1911 гг.»). P. 318.

77. Первый такой психологический текст появился в Америке и недавно был переведен на французский язык: Emerson R.W. *La Confiance en soi et autres essais*. Paris: Payot-Rivages, 2000 (1-е изд. на англ. языке: *Self-Reliance, in Essays: First Series*, 1841).
78. Lerne J. de. *Comment devenir plus fort*. Paris, 1902.
79. Roudès S. *Pour faire son chemin dans la vie*. Paris: Bibliothèque des ouvrages pratiques, 1902.
80. Gebhart W. *L'attitude qui en impose et comment l'acquérir*. Paris: Librairie des Nouveautés médicales, 1900.
81. Gardey D. *La Dactylographe et l'Expéditionnaire. Histoire des employés de bureau, 1890–1930*. Paris: Belin, 2001. P. 64.
82. См.: Ibid.
83. См.: Rollet C. *L'ingénieur et la couturière, figures antagonistes // L'Engendrement des choses, des hommes, des femmes et des techniques*, dir. D. Chabaud-Rychter et D. Gardey. Paris: Éd. des Archives contemporaines, 2002. P. 191.
84. Auclair M. *Le bonheur est en vous*. Paris: Flammarion, 1938.
85. Marie Claire. 12 mars 1937.
86. Ibid.
87. Ibid. 1939.
88. *Votre beauté*. Janvier 1934.
89. *Vogue*. 1930.
90. *Votre beauté*. Septembre 1934.
91. *Votre bonheur*. 27 mars 1938.
92. *Votre beauté*. Janvier 1934.
93. Vignes-Rouges J. des. *Gymnastique de la volonté*. Paris. P. 61.
94. *Votre bonheur*. 27 novembre 1938.
95. В 1933 году журнал сообщает о 90 000 читательниц, в марте 1935 года — о 100 000 читательниц.
96. *Votre beauté*. Novembre 1934.
97. Ibid. Juin 1935.
98. Ibid. Décembre 1939.
99. См. также: *Confidences*. N° 3. 1938.
100. См.: *Votre beauté*. Janvier 1934.

Примечания

101. См.: Merchior-Bonnet S. *La Vie devant elles. Histoire de la femme de cinquante ans*. Paris: La Martinière, 2000. P. 253.
102. Реклама L'Oréal-Henné, *Votre beauté*. Août 1937.
103. *Votre beauté*. Novembre 1934.
104. *Votre beauté*. Septembre 1935.
105. *Sports!.. Sports!.. // Femina*. 1928.
106. *Votre beauté*. Avril 1935.
107. Реклама Savage Health Motor в журнале *Vogue*. Février 1930.
108. См.: Walk I. Leni Riefenstahl: *Five Lives*. N.Y.: Taschen, 2000, а также фильм Лени Рифеншталь «Триумф воли» (*Triumph des Willens*. Berlin, 1935).
109. См.: Gauchet M., при участии Azouvi F., Piron S. *La Condition historique. Entretien*. Paris: Stock, 2003, «Впустить демократического беса в бутылку с религией окажется безумной затеей тоталитарных режимов», с. 292.
110. *Männliche Literatur // Kritik in der Zeit*. Leipzig, 1985. S. 249, цит. по: Mosse G.L. *L'Image de l'homme, l'invention de la virilité moderne*. Abbeville: Pocket, 1997. P. 164.
111. См.: Mosse G.L. *Op. cit.*, «фашист – новый человек». P. 177.
112. Kluhn F.J. *Von Sinn des SA-Wehrabzeichens // Nationalsozialistische Monatshefte*. 10, vol. 108. Mars 1939. P. 189.
113. Riefenstahl L. *Olympia*. Berlin, 1936.
114. Zaynel B.J. Arno Breker. *The Divine Beauty in Art*. N.Y., 1986.
115. См.: Krasauer S. *Die Angestellten*, Berlin, 1930. Автор обращается к служащим с призывом заниматься физическими упражнениями и быть красивыми.
116. Mosse G.L. *Op. cit.* P. 199.
117. См.: Solchany J. *L'Allemagne au xx^e siècle*. Paris: PUF, 2003. «Устранение всех культурных элементов, которые считаются современными и декадентскими». P. 212.
118. *Votre beauté*. Septembre 1942.
119. Delarue Mardrus L. *Embellissez-vous!..* Paris, 1926. P. 7.
120. *Princesse Bibesco // Vogue*. Septembre 1933.

121. Реклама Helena Rubinstein. Vogue. Mars 1936.
122. См. слово «господство» («maîtrise»), систематически упоминающееся в новом ключе: Prévost J. Maîtrise du corps. Paris: Flammarion, 1938.
123. См. в частности: Léopold-Lévi. Vue générale sur l'endocrinologie, d'après 25 ans de pratique. Paris: Paul-Martial, 1929 et H. von Petra Werner, Vitamine als Mythos, Dokumente zur Geschichte der Vitaminforschung. Berlin: Akademie Verlag, 1998.
124. См.: Frouin A. Travaux scientifiques, 1870–1926. Paris, 1929.
125. Cerbelaud R. Formulaire de parfumerie. Paris: Opéra, 1952 (1-е изд., 1932), т. III. P. 53.
126. Ibid. Т. II. P. 500.
127. Ibid. Т. III. Pp. 168, 202.
128. Ibid. Т. II. P. 610.
129. Alquier L. La cellulite // É. Sergent, L. Ribadeau-Dumas, L. Babonneix. Traité de pathologie médicale et de thérapeutique appliquée. Т. VI. Paris: Maloine, 1924.
130. См. заслуживающую внимания дипломную работу (DEA): Ghigi R. La Beauté en question: autour d'une histoire de la cellulite. Paris: EHESS, 2002. P. 30.
131. Alquier L. Op. cit. P. 533.
132. Ibid. P. 545.
133. Во Франции первая диссертация, посвященная этому вопросу: Lagèze P. Sciatiques et infiltrats cellulagiques. Lyon, 1929.
134. Fraitag I. Cellulite de la nuque, thèse de médecine. Paris, 1938. P. 21.
135. Lagèze P. Op. cit. P. 52.
136. Wetterwald. Qu'est-ce que la cellulite? // La Médecine internationale. Sept.-oct. 1932. P. 15.
137. Ghigi R. Op. cit. P. 35.
138. Vogue. Août 1939.
139. Реклама в журнале Votre beauté. Juillet 1936.
140. Реклама в журнале Votre beauté. Février 1935.

141. Реклама Центра физиотерапии (Centre de physiothérapie) в журнале *Votre beauté*. Mai 1939.
142. «В салонах красоты Guerlain вам помогут избавиться от целлюлита». *Votre beauté*. Avril 1940.
143. Dervieux M. Être belle. Paris: J. Ferenczi et fils, 1935. P. 6.
144. См.: Passot R. Chirurgie esthétique pure. Paris: Doin, 1931.
145. Первые пластические операции проводятся в первые годы XX века, в частности — ринопластика, см.: Lagarde M. Esthétique faciale // Congrès international d'éducation physique. Paris 17–20 mars 1913. Т. III. P. 250.
146. См.: Bourgoin E. Les Possibilités de la chirurgie esthétique. Paris, 1933.
147. См. в частности: La chirurgie esthétique des rides du visage // Presse médicale. 12 mai 1919.
148. См.: Marlene.
149. См.: Noël A. La Chirurgie esthétique, son rôle social. Paris: Masson, 1926.
150. Chiffons. 1931.
151. Passot R. Op. cit. P. XI.
152. «Ответ читательнице». *Votre beauté*. Novembre 1934.
153. См.: *Votre bonheur*. Juillet 1938.
154. Dervieux M. Op. cit. P. 10.
155. См.: Bourgoin E. Op. cit. P. 8.
156. *Les Modes*. Juillet 1936.
157. «Наши руководители, наши наставники долгое время не указывали на визитках свою специальность: эстетическая хирургия. Они писали на карточках „восстановительная хирургия”». Mimoun M. L'Impossible limite, carnets d'un chirurgien. Paris: Albin Michel, 1996. P. 131.
158. «Каучуковые накладки фирмы Clarks нужно носить по полчаса каждый день». *Chiffons*. Juillet 1932.
159. Larousse médical illustré. Paris, 1924, ст. «Chirurgie» («Хирургия»).
160. Реклама Paulette Duval в журнале *Votre beauté*. Février 1934.

ГЛАВА 3. «САМЫЙ ПРЕКРАСНЫЙ ПРЕДМЕТ ПОТРЕБЛЕНИЯ»

1. Baudrillard J. *La Société de consommation. Ses mythes, ses structures*. Paris: Denoël, 1970. P. 196.
2. Ibid.
3. Morin E. *Les Stars*. Paris: Seuil, coll. «Points», 1972 (1-е изд., 1957). P. 30.
4. Rihoit C. *Brigitte Bardot, un mythe français*. Paris: Orban, 1985. P. 170.
5. См.: Sagan F., Dussart G. *Brigitte Bardot*. Paris: Flammarion, 1975. «Брижит Бардо использовала красоту, данную ей природой, вела себя естественно и, подобная энергичному, обворожительному гепарду, отказалась от всех тягот женской судьбы, навязанных обществом», s.p.
6. Maugois A. Цит. по: Cowley T. *Bardot*. Paris: Henri Veyrier, 1979. P. 28.
7. *Nouveau traité du Bardot // Les Cahiers du cinéma*. N° 71. 1957.
8. Rihoit C. *Op. cit.* P. 143.
9. Morin E. *Op. cit.* P. 31. См. также: Sagan F., Dussart G. *Op. cit.* «Она была убежденной анархисткой», s.p.
10. См. фотографии Софи Лорен и Джини Лоллобриджиды, сделанные в 1950-е годы фотографом Ф. Пателлани: Patellani F. *La più bella sei tu / La plus belle c'est toi*. Roma: Peletti, 2002. Pp. 84, 94.
11. Baudrillard J. *Op. cit.*, см.: «La personnalisation». P. 135.
12. Baudrillard J. *De la séduction*. Paris: Galilée, 1979.
13. Реплика одного из персонажей фильма «И Бог создал женщину» (1956) режиссера Роже Вадима, который представил зрителю образ Брижит Бардо.
14. Цит. по: Cowley T. *Op. cit.* P. 27.
15. *Stars au féminin. Naissance, apogée et décadence du star system*, dir. G. Carafinelli et J.-L. Passek. Paris, Éd. du Centre Pompidou, 2000. P. 186.
16. См.: Chaperon S. *Les Années Beauvoir, 1945–1970*. Paris: Fayard, 2000. P. 197.

17. Winock M. Chronique des années soixante. Paris: Seuil, 1987. P. 145. См.: «Les trente ans de Brigitte Bardot». P. 143.
18. Jurgens K. Цит. по: Rihoit C. Op. cit. P. 143.
19. Nouveau traité du Bardot. Op. cit.
20. Sagan F., Dussart G. Op. cit., s.p.
21. См.: Laisné P. La Femme et ses images. Paris: Stock, 1974. Pp. 52–60.
22. См. рекламные объявления 1950-х годов в книге Keimann J. 50's All American Ads. N.Y.: Taschen, 2002. P. 732.
23. Ibid. P. 540.
24. Elle. 16 septembre 1960.
25. О «механизации» и распространении изображений девушек см.: McLuhan M. The Mechanical Bride. Folklore or Industrial Man. N.Y.: Beacon Press Books, 1967 (1-е изд., 1951). P. 100.
26. См.: Lipovetsky G. La Troisième Femme. Permanence et révolution du féminin. Paris: Gallimard, 1997. P. 183.
27. См.: Dardigna A.-M. Femmes-femmes sur papier glacé. Paris: François Maspero, 1974.
28. См.: Bonvoisin S.-M., Maignien M. La Presse féminine. Paris: PUF, 1986. P. 75.
29. Allèrès D. Industrie cosmétique, art, beauté, culture. Paris: Economica, 1986. P. 193.
30. Les Marques alternatives de beauté, Étude Eurostaf. Paris, 2002. P. 24.
31. Массовое помешательство на теле // Cosmetica. Juillet 2002.
32. См.: Étude du marché national des instituts de beauté, étude Arcane. Paris, 1994. P. 15; Cochenec M. Corps professionnel, approche sociologique de l'univers de l'esthétique, mémoire de DEA. Paris: EHESS, 2001. P. 98.
33. См. выше. С. 278. Также см. статью «Тирания идеального тела» («La tyrannie du corps idéal») в журнале Le Nouvel Observateur, 15–21 janvier 2004.
34. См.: La chirurgie esthétique dans tous ses états // Doctorisimo. Fr. 2004.

35. Ibid.
36. Enquête Ifop // Elle. Juillet 2002.
37. См.: Cochenne M. Op. cit. P. 106.
38. Согласно исследованию 1994 года, во Франции «в среднем на услуги по уходу за внешностью рабочие и фермеры ежегодно расходуют 800 франков», а кадровые работники – 2100 франков. См.: Étude du marché national des instituts de beauté, étude Arcane. Op. cit. P. 32.
39. Fouquet C., Kniebiehler Y. La Beauté pour quoi faire? Essai sur l'histoire de la beauté féminine. Paris: Messidor, 1982. P. 151.
40. Les Marques alternatives de beauté, Étude Eurostaf. Paris, 2002. P. 49.
41. Ibid.
42. Pradarci F., Nahamani L., Petrovic M. La Beauté au meilleur prix. Plus de 200 cosmétiques de soins à moins de 100 francs pour entretenir votre beauté. Paris: A. Carrière, 1999.
43. Fouquet C., Kniebiehler Y. Op. cit. P. 152.
44. Erner G. Victimes de la mode? Comment on la crée, pourquoi on la suit. Paris: La Découverte, 2004. «Предметы роскоши подчиняются общим принципам экономики. Чтобы увеличить продажи этих предметов, нужно уменьшить их стоимость». P. 180.
45. Les Nouvelles Tendances de la beauté, étude Eurostaf. Paris, 2000. P. 7.
46. Parfums // Cosmétiques. Juin-juillet 2002.
47. Rester jeune, la révolution anti-âge // Le Nouvel Observateur. 9–15 novembre 2000.
48. La fureur de vivre, enquête sur les cobayes anti-âge // Le Monde 2. Avril 2001.
49. Conditions de vie et aspirations des Français. Paris: CREDOC, 1978.
50. Chassériau-Barras N. 60 Conseils adaptés, des réponses sur mesure anti-âge. Paris: Hachette, 2001. P. 5.
51. Haddon D. La Beauté n'a pas d'âge, un guide de bien-être et de séduction pour la vie. Paris: Michel Lafon, 2000 (1-е амер. изд., 1998).

52. См.: Senior, un statut en or // *Le Monde* 2. Juin 2003.
53. «Борьба с морщинами модернизирует косметику». *Le Journal du dimanche*. 30 novembre 2003.
54. См. выше. С. 284–285.
55. Pisier É. L'ombre de ton ombre // *Le Débat*. Mai-août 1998. Pp. 166–167.
56. Chaperon S. Op. cit. P. 198.
57. Singly F. de. Les habits neufs de la domination masculine // *Esprit*. Novembre 1993. P. 61.
58. Héritier F. Modèle dominant et usage du corps des femmes // *Le Monde*. 11 février 2003.
59. Dubet F., Martucelli D. Dans quelle société vivons-nous? Paris: Seuil, 1998. P. 204.
60. Lipovetsky G. La femme réinventée // *Le Débat*. Mai-août 1998. P. 180.
61. Burgelin O., Basse M.-T. L'unisexe // *Communication*. N° 46. «Parure, pudeur, étiquette». 1987. P. 283.
62. Friedmann D. Une histoire du blue jean. Paris: Orban, 1987. P. 97.
63. L'hiver des amazones // *Le Monde*. 15 mars 2003.
64. Mode mixte, un placard pour deux // *Elle*. 17 novembre 2003.
65. Inès de la Fressange, modèle malgré elle // *Mods Marie Claire*. Mars-avril 2004.
66. См.: Louveau C. La forme, pas les formes // *Sport et Société*, dir. C. Pociello. Paris: Vigot, 1983.
67. Ibid.
68. Sullerot É. Demain les femmes, inventaire de l'avenir. Paris: Laffont-Gonthier, 1965. P. 101.
69. Matrix, réal. A. et L. Wachowski, 1999.
70. Théry I. Les impasses de l'éternel féminin // *Le Débat*. Mai-août 1998. P. 174.
71. Agacinski S. L'universel masculin ou la femme effacée // *Le Débat*. Mai-août 1998. P. 152.
72. Badinter É. Fausse Route. Paris: Odile Jacob, 2003. P. 68.

73. См.: «le schéma de genre» («представление о гендере»). Le Mener-Idrissi G. L'Identité sexuée. Paris: Dunod, 1997. P. 101.
74. Chanel, campagne de publicité 2003.
75. Favre É. Un bien pour un mâle. La beauté et le bien-être au masculin. Paris: Jacques-Marie Laffont, 2003.
76. Là où ça fait mâle // Libération. 21 août 2003.
77. Métrosexuels, les hommes d'apprêt // Libération. 5 septembre 2003.
78. Enquête Euro RSCG, см.: Elle. 17 novembre 2003.
79. Sois beau et tais-toi // Le Nouvel Observateur. 4–10 décembre 2003.
80. Ibid.
81. См.: Fédération des industries de la parfumerie, Statistiques 2000–2001–2002. Paris, 2003.
82. Abraham S.H. La Chirurgie esthétique au masculin. Paris: Mazarine, 1999.
83. Chirurgie esthétique: les hommes aussi // Le Monde. 12 janvier 2001.
84. См.: Fédération des industries de la parfumerie. Op. cit.
85. L'homme, une école de patience // Cosmética. Septembre 1999.
86. Walzer-Lang D. Цит. по: Le Monde. 19 novembre 2003.
87. Évin F. L'esprit sportswear // Le Monde. 17 mars 2004.
88. См.: «Геи создали расторможенную маскулинность». Libération. 27 février 2004.
89. Têtu, août 1995. О журнале Têtu см.: Coin É. Têtu, une représentation du corps masculin dans la presse homosexuelle. Paris: Mémoire de DEA, EHESS, 2003.
90. См.: Lascoumes P. L'homosexualité entre crime à la loi naturelle et expression de la liberté // D. Borrillo, Homosexualité et droit. Paris: PUF, 1998.
91. См.: Bach-Ignasse G. Homosexualité, la reconnaissance? Paris: Espace Nuit, 1988. P. 4.
92. См.: Armstrong E.A. Forging Gay Identity. Organizing Sexuality in San Francisco, 1950–1994. Chicago: University of Chicago

- Press, 2002. О раскрытии сексуальной ориентации здесь говорится, что оно занимает сакральное место «в самом центре гей-идентичности». Р. 137.
93. См. кампании, проводимые движением Amnesty International с конца 1970-х годов против «преследования людей гомосексуальной ориентации». Plus fort nous chanterons. Paris: Amnesty International, 2000.
94. Messiah A., Mouret-Fourne E. Homosexualité, bisexualité, éléments de socio-biographie sexuelle // Population. Sept. – oct. 1993.
95. Têtu. Mars 2001.
96. См.: Têtu. Février 2000: «Tolérance, un mot que je déteste».
97. Ibid.
98. Рекламные объявления в журнале Préférences mag. Mars 2004.
99. Préférences mag. Mars 2004.
100. Têtu. Août 1995.
101. См.: Homophonies. N° 3, 1986, «du viril à l'ange blond» («от настоящего самца до белокурого ангела»).
102. Éditorial // Préférences mag. Mars 2004.
103. Bach-Ignasse G. Op. cit. P. 71.
104. Le Journal du Dimanche, supplément Femina. 16–22 février 2004.
105. Lipovetsky G. La Troisième Femme. Op. cit. P. 130.

ГЛАВА 4. СОВРЕМЕННАЯ КРАСОТА КАК «ИСПЫТАНИЕ»

1. «L'individu se détache de la “grande société». Dubet F., Martucelli D. Dans quelle société vivons-nous? Paris: Seuil, 1998. P. 175.
2. В этой связи проблема ношения чадры во французском обществе выглядит анахронизмом. Этот феномен – протест «общины», принимающий иногда индивидуальный характер и подвергающийся критике со стороны носителей доминирующих критериев поведения, – связан с культурными различиями и не может быть исследован в рамках данной книги.
3. См. выше. С. 62.

4. Ehrenberg A. Le Culte de la performance. Paris: Calmann-Lévy, 1991. P. 281.
5. Castel R., Haroche C. Propriété privée, propriété sociale, propriété de soi. Paris: Fayard, 2001. P. 128.
6. Gauchet M. Essai de psychologie contemporaine. Un nouvel âge de la personnalité // Le Débat. Mars-avril 1998. P. 177.
7. Kaufmann J.-C. L'expression de soi // Le Débat. Mars-avril 2002, «l'individu produit comme nouveau centre de fabrication de la cohérence» («индивид становится центром формирования связей»). P. 121.
8. «Каждый человек эволюционирует в силу обстоятельств в нескольких „кругах“ социальной жизни одновременно». Gauchet M. Les deux sources du processus d'individualisation // Le Débat. Mars-avril 2002. P. 135.
9. Lyotard J.-F. La Condition postmoderne. Paris: Minuit, 1979. P. 63. (Рус. пер. см.: Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна / Пер. с фр. Н.А. Шматко. М.: Алетея, 1998.)
10. Furet F. Le Passé d'une illusion. Essai sur l'idée communiste au xx^e siècle. Paris: Robert Laffont-Calmann-Lévy, 1995. P. 572.
11. L'Encyclopédie beauté et bien-être, dir. A.-M. Seigner. Paris: Culture, Arts, Loisirs, 1964. P. 23.
12. Votre beauté. Décembre 1960.
13. Ibid. Février 1970.
14. Ibid. Mai 1970.
15. Ibid. Janvier 1965.
16. Entretien avec Virginie Ledoyen // Mods Marie Claire. Mars-avril 2004.
17. Réponses psy. Mars 2004.
18. См.: серию «Petits pratiques» изд-ва Hachette. На тему «красота и форма» с 1990 до 2002 года вышло 10 книг.
19. Mayer C. La Médecine au service de la beauté. Paris: Amiot, 1955. P. 127.
20. Mimoun M. L'Impossible limite, carnets d'un chirurgien. Paris: Albin Michel, 1996. P. 132.

21. Ibid. P. 133.
22. Dardour J.-C. Les Tabous du corps, la chirurgie au secours de l'esthétique. Paris: Grancher, 1999. Pp. 55–56.
23. Votre beauté. Janvier 1970.
24. Crestinu J. Du bout du nez aux bouts des lèvres. Réalités de la chirurgie esthétique. Paris: Éditions Résidence, 2000. P. 23.
25. См.: Pianta J.-P. La Révolution du mieux-être. Paris: Ramsay, 1998.
26. См.: Bertin S. Forme santé beauté. Paris: Aubanel, 2003.
27. См.: Mon corps, adversaire ou partenaire? / Psychologies magazine. Novembre 2000.
28. См. также литературные опыты на эту тему: Le Corps qui parle, collectif. Paris: Les Cahiers de l'égaré, 2001.
29. Pomey-Rey D. La Peau et ses états d'âme. Paris: Hachette, 1999.
30. Evelyn R. À corps parfait. Tensions, douleurs raideurs... Notre corps révèle nos secrets. Paris: Robert Laffont, 2003.
31. Votre beauté. Juin 2003.
32. Top Santé. Mars 2003.
33. L'avis du psy / Votre beauté. Mars 2004.
34. См.: Yosifon D., Stearns P.N. The rise and fall of American posture // American Historical Review. Octobre 1998.
35. См. выше. Часть I «Открытие красоты».
36. Sans régime, sans chirurgie, sans complexe, aimer son corps // Elle. 20 octobre 2003.
37. Top Santé. Mars 2003.
38. Harrus-Révidi G. Il faut renouer avec notre sensorialité // Psychologies, nov. 2000.
39. Les Nouvelles Tendances de la beauté, étude Eurostaf. Paris, 2000. P. 9.
40. Ibid. P. 10.
41. Larousse de la santé au féminin. Paris, 2003. P. 162.
42. Votre beauté. Septembre 1975.
43. Ibid. Janvier 1980.
44. Top Santé. Mars 2003.
45. Marie France. Février 2004.

46. Elle. 19 janvier 2004.
47. Ibid.
48. Votre beauté. Février 1970.
49. Ibid. Février 1995.
50. Top Santé. Mars 2002.
51. Santé magazine. Mars 2002.
52. Ibid.
53. Votre beauté. Mars 2003.
54. Elle. 19 janvier 2004.
55. В книгах о красоте изображаются, как правило, улыбающиеся лица моделей, улыбка становится штампом – как, например, в книге Bertin S. *Forme, santé, beauté*. Paris: Aubanel, 2002.
56. Votre beauté. Juillet-août 2003.
57. Ibid. Avril 2003.
58. Ces stars qui changent de look comme de chemise // *Questions de femmes*. Août 2003.
59. La chirurgie des stars / *Auféminin.com*. 2004.
60. J'ai trouvé mon nouveau look / *Bien dans sa vie*. Octobre 2003.
61. Santé magazine. Novembre 2003.
62. См.: Gauchet M. *Essai de psychologie contemporaine*. Op. cit. «Именно в эту эпоху перемен, вызывающих ощущение власти человека над самим собой, я фиксирую существование в высшей степени современной личности». P. 178.
63. Un mode d'emploi des relations humaines // *Libération*. 6 juillet 2001.
64. Mehl D. Entretien dans *La ruée vers l'intime, vécu à la télévision* // *Télérama*. 26 novembre 2003. См. также: Mehl D. *Télévision et intimité*. Paris: Seuil, 1996.
65. *La ruée vers l'intime, vécu à la télévision*. Op. cit.
66. Kaufmann J.-C. L'émission a révélé le besoin d'expression publique du soi intime // *Le Monde*. 5 juillet 2001. См. также: Kaufmann J.-C. *Ego. Pour une sociologie de l'individu*. Paris: Nathan, 2001.
67. См.: сайт *loanacroft.free.fr*.

68. См.: *Votre beauté*. Octobre 1933, novembre 1946.
69. См.: *Corps de femmes sous influence*, symposium OCHA du 4 novembre 2003.
70. *Elle*. 3 novembre 2003.
71. *Ibid.*
72. *L'hiver des amazones // Le Monde*. 15 mars 2003.
73. *Moins de kilos, plus de pêche // Biba*. Avril 2004.
74. Elia D., Doucet G. *Les 1000 Réponses sur la femme et son corps*. Paris: Hachette, 1989. P. 509.
75. См.: Amadiou F. *Le Poids des apparences*. Paris: Odile Jacob, 2002.
76. См. выше. С. 80–82.
77. См. выше. С. 191–193.
78. См. выше. С. 238.
79. Ferrarotti F. *Homo sapiens, giovani e musica, la rinascita dello spirito della nuova musica*. Naples: Liguori, 1995. P. 1.
80. «И Бог создал женщину», реж. Р. Вадим, 1956.
81. См.: «Джентльмены предпочитают блондинок», реж. Г. Хоукс, 1953.
82. Amengual B. 37–22–35, ou l'impossible nombre d'or // *Cinéma d'aujourd'hui*. N° 1. 1975. P. 74. В названии статьи цифры 37–22–35 – это окружность идеальных форм Мэрилин Монро в дюймах.
83. *Le bal des parures // Le Monde*. 28 décembre 2002.
84. *Le Monde*. 15 mars 2003.
85. *Ibid.* 10 mars 2004.
86. См., помимо прочего: *Huit méthodes pour gommer la cellulite // Santé magazine*. Mars 2004.
87. Широкое распространение получили издания, где излагаются различные способы похудения. В них представлены методики питания и решения психологических проблем, связанных с лишним весом. См., среди множества других изданий: Flament-Hennebique C. *SOS Silhouette*. Paris: Frison-Roche, 1995.

88. Enfin votre régime perso // Marie Claire. Mars 2004.
89. Fabriquer son soin corps perso // Marie France. Mars 2004.
90. Spécial maigrir, la fin des frustrations // Votre beauté. Mars 2004.
91. Maigrir autrement, Comment se réconcilier avec son corps // Marie France. Avril 2004.
92. Larousse de la santé au féminin, dir. M.-P. Levallois. Paris: Larousse, 2003. P. 162.
93. Votre beauté. Juin 2003.
94. Maigrir autrement, Comment se réconcilier avec son corps. Op. cit.
95. См.: Ibid.
96. Rufin J.-C. Globalia. Paris: Gallimard, 2004. Pp. 205–206. (Рус. пер. см.: Руфин Жан-Кристоф. Глобалия. М.: Ультра.Культура, 2007.)
97. Dubet F., Martucelli D. Op. cit. P. 177.
98. Masson E. Le mincir, le grossir, le rester mince: rapport au corps et au poids et pratiques de restrictions alimentaires // Corps de femmes sous influence. Op. cit.
99. Votre beauté. Mars 2004.
100. См. классическую работу на эту тему: Bell D. Les Contradictions culturelles du capitalisme. Paris: PUF, 1979 (1-е изд., 1976).
101. Masson E. Op. cit.
102. Apfeldorfer G. Maigrir, c'est fou! Paris: Odile Jacob. P. 8.
103. См.: Garapon A. Une société de victime // France: les révolutions invisibles. Paris: Calmann-Lévy, 1998.
104. Quand le culte de l'apparence tourne à la tyrannie // Le Nouvel Observateur. Op. cit.
105. Savoir maigrir. Février 2004.
106. Coupry F. Éloge du gros dans un monde sans consistance. Paris: Robert Laffont, 1989. P. 144.
107. La Republica, 1^{er} avril 2004. См. также: Maisonneuve J., Bruchon M. Le Corps et la beauté. Paris: PUF, coll. «Que sais-je?», 1999.
108. См.: Silverstein B., Perduel L., Peterson B. et al. Possible causes of the thin standard of body attractiveness for women // International

Примечания

- Journal of Eating Disorders, 1986. Здесь проводится сравнение иллюстрированных журналов начала XX века с журналами 1980-х годов; авторы приходят к выводу, что наибольшая степень «худобы» моделей фиксируется в 1920-е и 1970-е годы, то есть в то время, когда процент женщин в активном населении был наиболее высок.
109. Fielding H. *Le Journal de Bridget Jones*. Paris: Albin Michel, 1998. (Рус пер. цит. по: Филдинг Х. *Дневник Бриджит Джонс* / Пер. А.Н. Москвичева. М.: Амфора, 2007.)
 110. Rihoit C. *Le Bal des débutantes*. Paris: Gallimard, 1978.
 111. *Savoir maigrir*. Février 2004.
 112. *Ibid.* Avril 2003.
 113. *Votre beauté*. Mars 2004.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- The Beatles 289
- Абдекер (герой Антуана Ле Камю) 111
- Агнесса (героиня Мольера) 99
- д'Аквапенденте, Фабрицио 94
- д'Аламбер, Жан Лерон 117, 134
- Алигьери, Джакобо 47
- Алкье, Луи 276
- мадам д'Ангитар 94
- Андерсон, Памела 303
- Андре-Вальдес (Боэсвивальд, С.) 215
- Анна Австрийская 102
- Анна Мария Луиза Орлеанская, герцогиня де Монпансье (Старшая Мадемуазель) 75, 78, 103
- Анна Французская (Божё, Анна де) 62
- Антигон I Одноглазый 33
- Арбетнот, Джон 149
- Аристотель 35
- принцесса д'Аркур 106
- Ахилл (мальчик-модель) 130
- Байрон, Джордж Гордон 188–189
- Бакюлар д'Арно, Франсуа Тома Мари де 118
- Бальзак, Оноре де 166, 174, 182, 188, 195, 226
- Банделло, Маттео 43
- мадемуазель Барде (актриса) 226
- Бардо, Брижит 281–283, 307, 403
- Баронесса Стаф (Суайе, Бланш-Огюстина-Анжела) 222
- Башкирцева, Мария 221
- Беатриса (героиня поэмы «Рауль де Камбрэ») 18
- Бежар, Аманда 87
- Бейль, Пьер 30, 326
- Бекхем, Дэвид 290–291
- Белгран, Эжен 222
- Бенедекти, Жан 53
- Беннет, Констанс 257
- Бернар, Сара 226
- Берталь (д'Арну, Шарль Альбер) 193, 196, 206, 369
- Бергон, Поль 203
- Бёрк, Эдмунд 119
- Бибеску, Марта, княгиня 239, 275
- Биттерлен, Альфред 246
- Блан, Шарль 177
- Бланшефлор 18
- Блонделл, Джоан 260
- Блюменбах, Иоганн Фридрих 125
- Боваль, Жанна де 87
- Бовуар, Симона де 243, 282
- Бодлер, Шарль 169–170, 192, 202, 319
- Больштедт, Альберт фон 57
- Боме, Антуан 144

- Боннар, Николя 100, 346, 347
 Босс, Абрахам 95, 97, 100, 345, 346
 Боэси, Этьен де ла 31
 Браммел, Джордж 189
 Бракенхоффер, Эли 92
 Брантом (Бурдейль, Пьер де) 23, 33, 47, 59, 60, 64
 Брейгель Старший, Питер 43–44, 44и, 330
 Брекер, Арно 273
 Бретон, Ретиф де ла 116, 123, 131
 Бриджит Джонс (героиня романа Хелен Филдинг) 312
 Бродо, Виктор 64
 Бронзино, Аньоло 21
 Брукс, Луиза 259, 264
 Брюлон, Жак Савари де 133
 Брюлон, Филемон Луи де 133
 Буа, Жюль (Жюль-Буа, Анри Антуан) 219
 Буало, Никола 89
 Буарегар, Андри де 155–156
 Бувье, Жанна 225
 Бугенвиль, Луи Антуан де 159
 Буонаротти, Микеланджело 38
 Бурдейль, Пьер де, см. Брантом
 Буржуа, Луиза 102
 Бушар, Жан-Жак 92
 Буше, Франсуа 114, 350
 мадемуазель де Бюсси 73
 Бюффон, Жорж-Луи Леклерк де 157
 Бюшо, Пьер-Жозеф 150
- Вадим, Роже 282, 403, 412
 Вазари, Джорджо 41
 Вайян-Кутюрье, Поль 24Q
 Валафф, М. Картивель де (организатор конкурса «Мисс Франция») 254
 Вальдес, Карлос 307
 Вандермонд, Александр-Теофиль 119
 Варо-Дежарден, Франсуаза 130
 Ватле, Клод-Анри 119, 122
 Ватто, Антуан 114–115, 131, 351
 Вачовски, Лана (Ларри) и Энди 289
 Везалий, Андреас 25
 Веласкес, Диего 107, 349
- Венера 30–31, 55, 202
 Вермеер, Ян 85
 Вернон, Сьюзи 267
 Вечеллио, Чезаре 42, 53
 Вигье, Пола де (Прекрасная Пола) 39
 Виже-Лебрэн, Элизабет 131
 Визе, Донно де 93, 98
 Виктор Амаб (герой Фредерика Сулье) 183–184
 Виллерме, Луи-Рене 179
 Вильнев, Арно де 57
 Винкельман, Иоганн Иоахим 119, 353
 Винки (героиня Колетт) 247, 392
 Винсен-Бюффо, Анн 118
 Винчи, Леонардо да 40, 48–50, 49и
 Витрувий 48
 Воланж, Сесиль, см. Сесиль Воланж
 Вольтер (Аруз, Франсуа-Мари) 113
 Вос, Мартин де 20
- Гаварни, Поль 169, 186–187
 Гален 27, 35
 Галиани, Фердинандо 365
 Галле, Филипп 20
 Галлер, Альбрехт фон 148
 Гамильтон, Уильям 116
 Гамильтон, Эмма 116, 351
 Гарбо, Грета 241, 259, 261–262, 265–266
 Гарднер, Ава 281
 Гейл, Джоан 260
 Генриетта Английская 338
 Генрих IV Великий 26
 Генрих VIII, король Англии 24, 42
 Геттар, Жан-Этьен 142
 Гёте, Иоганн Вольфганг фон 116
 Гибер, Филибер 93
 Гибсон, Чарльз Дейна 208
 Гийе, Пернетта дю 22
 Гийон, Луи 61, 92
 Гильбер, Иветта 205–206, 216
 Гис, Константен 169
 Глиссенти, Фабрио 61
 Годфруа, Леон 92
 Гольбах, Поль Анри Тири 148
 Гольбейн Младший, Ганс 21
 Гомбрих, Эрнст 137

Указатель имен

- братья Гонкур, Жюль де
 и Эдмон де 203
 Готье, Теофиль 169, 186
 графиня де Грамон 84
 мадам Гранжан (певица) 197
 Грассе, Эжен 203
 Грёз, Жан-Батист 135
 Гроз, Франсуа 138
 Губле, Маргарита 127
 Гурне, Мария де 31
- Давели, Марта 243
 Даже (парикмахер) 140
 Дамья (Дамьен, Мари-Луиза) 241
 Даниелс, Биби 265
 Дарвин, Чарльз 209
 Дебэ, Огюст 194
 Дева Мария 30
 Девериа, Ашиль 177, 194, 371, 377
 «Девушка Гибсона» 208_и
 Дездебан, Жан-Батист 177, 371
 Дежан, Фредерик 143–144
 Декарт, Рене 82, 89
 Делакура, Эжен 163, 366
 Деллюк, Луи 261
 Делэр, Сюзи 281
 Демаре-Шанмеле, Мари 87–88, 88_и,
 342
 Деметрий I Полиоркет 32–33, 32_и
 мадемуазель Демье-д'Аршиак 140
 Деперье, Бонавентюр 19
 Дефонтанэ, Шарлемань Ишир 181
 госпожа Дефорж (героиня Золя) 215
 мадам дю Деффан 117
 Джеймс, Роберт 149
 Дженина, Аугусто 255
 Джованна Арагонская 30, 39
 Джовио, Паоло 17
 Джоконда 41, 166
 Джонсон, Бен 53
 Дидро, Дени 117–118, 120–122, 134,
 148, 151, 365
 Диссе, Пьер-Гийом 171
 Дитрих, Марлен 262, 265–267, 281
 Домье, Оноре 186–187, 192–194, 377
 Донген, Кees ван 237, 389
 Донсон (галантерейщик) 140
- Дю Боск, Жан 90
 Дюбарри, Мари Жанна 118
 Дюбе, Франсуа 288
 Дюлоран, Андре 26
 Дю Мон Вер, Рауль 61
 Дюма, Александр 174, 177
 мадам Дюренель 183
 Дюрер, Альбрехт 43, 48–50
 Дюшен, Жаклин 338
- Евгения (императрица Франции) 173
 Евгения Гранде (героиня Бальзака)
 166
 Елизавета Шарлотта, курфюрстина
 Пфальцская 74
- Жам, Жан-Луи 81
 Жанен, Жюль 185
 Жанине, Жан-Франсуа 132
 Жанлис, Стефани-Фелисите Дюкре
 де Сент-Обен 141
 Жар, Луи де 18
 Жеральди, Поль (Лефевр) 241
 Жерар (портной) 130
 Жину, Жан 185
 Жирарден, Дельфина де 168
 Жоанно, Антуан 186
 Жуайез, Анн де Батарне де, герцог 62
 Журден (герой Мольера) 99, 346
 Жюльен Сорель (герой Стендаля)
 167, 181–182
- Золя, Эмиль 163, 196, 200–201, 214,
 224
- св. Иероним 53
 Изабель де Санти (героиня романа
 «Бал дебютанток») 313
 Изотта (героиня Страпаролы) 24
 Ирод 38
 Иродиада 38
- Кагенек 356
 Калло, Жак 95, 357
 Кампер, Петрус 123–126
 Караччиоли, Луи-Антуан 131
 Каррель, Алексис 246

Жорж Вигарелло. История привлекательности

- Кастильоне, Бальдассаре 26, 37, 63
 Келлерен, Мадлен 127
 Кеплер, Иоганн 26
 миссис Кепп 72
 Кетле, Адольф 210
 Кимбелл, Нелл 198
 Клермона (героиня Эспри Флешье) 78
 Клиас, Фокийон Хайнрих 180
 Климт, Густав 205, 205и
 Клуэ, Жан 22
 Козенс, Александр 137
 Колен (парфюмер) 141
 Колетт, Сидони-Габриэль 237, 247, 392
 Констебл, Джон 137
 Корнель, Пьер 82
 Коро, Камиль 166, 173, 366, 369
 Кошен, Шарль-Николя 114, 350
 Кристина, королева Швеции 259
 Кроуфорд, Джоан 265–267
 Крофт, Лоана 305
 Куапель, Шарль-Антуан 131
 Кудрэ, Эмиль 171
 Кук, Джеймс 159
 Курбе, Гюстав 166, 366
 Куртц (диетолог) 217
 Кювье, Жорж Леопольд 180
- Лабрусс, Иветта 254
 Лабрюйер, Жан де 71
 Лабурер, Жан Эмиль 237, 389
 Лаваль, Анна де, княгиня Тарантская
 54–55
 Лавуазье, Антуан Лоран 178
 Лакло, Шодерло де 119, 148
 Ламарк, Жан-Батист 209
 Ламбер, Анна-Тереза де Маргена де
 Курсель де 107
 Ланвен, Жанна 270
 Ланое, Катрин 361
 Ларжирьер, Николя де 102, 347
 Ларошфуко, Франсуа де ла 80
 Ларсенёр (парикмахер) 140
 Латур, Морис Кантен де 115, 351
 Лафатер, Иоганн Каспар 122, 135,
 357
 Ле Гре, Гюстав 173, 370
 Ле Камю, Антуан 111
- Лебрен, Шарль 85, 137
 мадам Легрен (портниха) 197
 Легро (парикмахер) 140
 Леклерк, Себастьян 97, 100–101
 Леконт, Жорж 199
 Лемери, Николя 144
 Ленотр, Андре 89
 Леонар (Отье, Леонар-Алексис) 140
 Леонардо да Винчи, см. Винчи,
 Леонардо да
 Леруа, Альфонс 130
 Лефевбюр, Эстель 302
 Лефевр 359
 Лиебо, Жан 20, 34, 40, 54, 56, 58, 61,
 64, 92
 Лиотар, Жан-Франсуа 297
 Лиотар, Жан-Этьен 134
 Лоана (победительница телешоу
 «Лофт-стори»), см. Петруччани,
 Лоана
 Локатели, Себастьяно 92
 Локк, Джон 95
 Лоллобриджида, Джина 280, 403
 Лорен, Софи 281, 403
 Лорм, Марион де 94
 мадам Лоттен (хозяйка публичного
 дома) 225
 Луиза Лотарингская-Водемон 41
 Луис, Пьер 200
 Людовик XIII 103
 Людовик XIV 9, 74, 79, 87, 95, 99, 102
 Людовик XVI 139
 Люнель, Фердинанд 205
 Люсенж, Рене де 56
- герцогиня Мазарини 356
 Мазаччо 16, 321
 Маклу Гаагский 64
 Мак-Орлан, Пьер 246–247
 Максим (герой Бальзака) 188
 Малерб, Франсуа де 59
 Малларме, Стефан 195–196
 Мамулян, Рубен 261
 Манетта 116
 Мантенья, Андреа 16, 321
 Манчини, Мария 103
 Маргарита Наваррская 56, 59, 63

Указатель имен

- Маргерит, Виктор 238
 Мария-Тереза Австрийская 74, 102
 Мария Аделаида Савойская 9
 Мария-Антуанетта 10, 131–132, 140
 Мария Арагонская 30
 Мария Стюарт 23, 27
 Марсе (герой Бальзака) 188
 Мартини, Симоне 16, 321
 Медичи, Екатерина 23, 64
 Медичи, Мария 26
 Мейцер (диетолог) 216
 Мело, Урсула 116
 Менгено, Франсуаза д'Обинье 9, 71, 95, 102
 Менье, Константин 199
 Мерсье, Луи-Себастьян 118, 145, 157
 мадам де Мертей (героиня Лакло) 118
 Милль, Сесиль де 257
 Мимун, Морис 298
 Миньяр, Пьер 347
 Миню, Габриель де 38–39, 79
 Мистенгетт (Буржуа, Жанна) 241
 Модеста Миньон (героиня Бальзака) 195
 Моле, Гийом-Франсуа-Роже 359
 Мольер (Поклен, Жан-Батист) 87, 106, 144
 мадам де Монгла (Шеверни, Сесиль Элизабет де Юро де) 78
 Моника Лербье (героиня Виктора Маргерита) 238–239
 Монро, Мэрилин 281, 307, 412
 Монтень, Мишель де 31, 62
 Монтерлан, Анри де 244, 247
 Монтес, Лола 369
 Монтескьё, Шарль-Луи де Секонда 141
 Монтеспан, Франсуаза-Атенаис де 74, 84, 102, 347
 Монтион, Антуан Оже де 158
 Мопассан, Ги де 220
 Морвик, Артур 326
 Морельс, Фернанда 240
 Моро (галантерейщик) 140, 142
 Моро, Клеман 335
 Моро де ла Сарт, Жак-Луи 125, 150, 355
 госпожа де Морсоф (героиня Бальзака) 166
 Мосс, Кэрри-Энн 289
 Мотвиль, Франсуаза де 84
 Муха, Альфонс 203
 Мухаммад шах Ага-хан III 254
 Мюфф де Бевиль (герой Золя) 201
 Назимова, Алла 261
 Нана (героиня Золя) 163, 196, 200–202, 219
 Наполеон I Бонапарт 366
 Наум-Грапп, Вероника 11, 220
 Невизэн, Жан 47
 Нелли, Джустиниано 55
 Николь (героиня Мольера) 87
 Нострадамус, Мишель 56, 58
 мадам де Нуво 84
 мадемуазель О. (учительница) 224
 Огет, Фортен де ла 107
 Одетта (героиня Пруста) 236
 Озуф, Жак 255
 Оклер, Марсель 269
 Октав де Маливер (герой Бальзака) 192
 Октав Муре (герой Золя) 224
 д'Олон, Катрин-Генриетта д'Анжан 90
 мадам де Он 177
 д'Орбиньи, Альсиду 175
 д'Оревильи, Барбе 184
 Ори, Паскаль 392
 д'Ориньи, Жиль 63–64
 герцогиня Орлеанская 74
 Орстель (диетолог) 216
 Осман, Жорж Эжен, барон 222
 миссис Оттер (героиня Бена Джонсона) 53
 Пажес, Каликст 211
 Палмер, Барбара, графиня Каслман 72
 Панталоне (персонаж комедии дель арте) 87

- папаша Жюль (хлебобоб) 173
 мадам Параньон 116
 Паре, Амбруаз 25, 43
 Партения 87
 Пассо, Рене 278
 Пенн, Уильям 103
 Пенн, Пегги 103
 Перро, Габриель 99
 Перроно, Жан-Батист 113, 351
 Петруччани, Лоана 304–305
 Пиаф, Эдит 241
 Пивер, Луи-Туссен 171
 Пикколомини, Алессандро 55
 Пиль, Роже де 76
 Пипс, Сэмюэль 72, 86, 104–105
 мадемуазель де Племюр (героиня Монтерлана) 247
 Плиний Старший 26
 Полиньяк, Иоланда Габриэла де Поластрон де 115
 Полиньяк, Маргарита де 270
 мадам де Помпадур (Пуассон, Жанна-Антуанетта) 137
 Понселе, Поликарп 144
 Попеско, Эльвира 260
 Поппея Сабина 347
 Порга, Джамбатисто делла 135
 Прежелан, Рене 204
 Пречистая Дева, см. Дева Мария 30
 Примодэ, Пьер де ла 36
 Причард, Джеймс 175
 Прометей 278
 Пруст, Марсель 206, 236
 Пуаре, Поль 213
 Пуатвен (предприниматель) 152
 Пуагье, Диана де 59–60
 Пуссен, Николая 82
 Пьеретта (героиня Бальзака) 195
 Пюр, Мишель де 79
- Расин, Жан 82, 88, 342
 Рассел, Джейн 267, 281
 мадам Ратацци 196
 Рафаэль, см. Санти, Рафаэль
 Рафаэль (герой Бальзака) 188
 Ребелл, Уго (Шоффа, Жорж де) 207
- Рембрандт Харменс ван Рейн 85, 102, 341, 347
 госпожа де Реналь (героиня Стендаля) 167
 мадам Ренар (владелица магазина) 154
 Ривз, Киану 289
 Риво, Флюранс 21
 Риуа, Катрин 281
 Рифеншталь, Лени 272–273
 Рише, Поль 251
 Ришеран, Бальгазар Ансельм 180
 Ровере, Франческо Мария I делла, герцог Урбино 17
 Роден, Огюст 205
 Рок, Жюль 203
 Ролан, Манон (мадам Ролан) 122–123
 Ромеи, Аннибале 33
 Ромье, Мари де 64
 Ронсар, Пьер де 18, 22
 Рош, Даниэль 145
 Рошелли, Джироламо 30
 Рубинштейн, Елена 228–229, 244
 Рудольф (герой Эжена Сю) 187–188
 Руйе (супруги-парфюмеры) 144–145
 Руссель, Пьер 119, 125, 354
 Руссо, Жан-Жак 116, 126, 134, 136–137, 141
 Руфен, Жан-Кристоф 310
- Саварус (герой Бальзака) 188
 Сальвиати, Кассандра 22
 Санд, Жорж 184
 Санти, Рафаэль 41
 Сартен, Пьеретта 243
 Саския, см. Эйленбюх, Саския ван Свенсон, Глория 257–258, 258и
 Се, Жермен 217, 384
 Сев, Морис 22, 27
 Севинье, Мари де Рабютен-Шанталь де 74, 87, 95–96, 106
 де Сегрез (секретарь Старшей Мадемуазель) 338
 Сеймур, Генри, лорд 190
 Сен-Жан, Жан-Дьё де 100, 344, 346
 Сен-Габриель, А. де 79
 Сен-Прё (герой Руссо) 136

Указатель имен

- Сен-Пьер, Бернарден де 118
 Сен-Реаль, Сезар Вишар 84
 Сен-Симон, Луи де Рувруа 75, 77, 140
 Сено, Франсуа 82
 Сент-Юрсен, Мари де 141, 150–151
 Сент-Эвремонт, Шарль де 74, 90
 Сенье, Матильда 303
 Сербело, Рене 275
 Серр, Жан Пюже ле ла 348
 Серр, Оливье де 54
 Сесиль Воланж (героиня Лакло) 118
 Сидония (персонаж анекдота) 173
 Сингли, Франсуа де 288
 Синюэ Ж. (автор биографии леди Гамильтон) 351
 Скюдери, Мадлен де 75, 78
 Сомез, Антуан Бодо де 78
 Сорель, Сесиль 265
 Сорель, Шарль 105
 Софи (героиня Руссо) 115, 141
 София Ганноверская 71–72, 74
 Спенс, Джозеф 119
 Старшая Мадемуазель, см. Анна Мария Луиза Орлеанская
 Стейнберг, Сильвия 127
 Стендаль (Бейль, Мари-Анри) 192, 367
 Стерн, Лоренс 157
 Страпарола, Джанфранческо 24
 Сулье, Фредерик 183
 Супо, Филипп 238
 Сю, Эжен 187

 Тартюф (герой Мольера) 106
 Тертуллиан 53
 мадам де Тианж 106
 Тиберий 83
 Тилли, Александр де 10, 115, 351
 Тициан 17, 321
 Топинар, Поль 199
 Троллоп, Фрэнсис 172
 Троншен, Теодор 149, 154
 Тулуз-Лотрек, Анри де 203, 205

 Уокер, Александр 370

 Фактор, Макс 257
 Фан, Мари-Клэр 47

 Фанни (девочка-модель) 130
 Фантина (героиня Гюго) 172
 Фатима (героиня Антуана Ле Камю) 111
 Фелибьен, Андре 82
 Феликс де Ванденес (герой Бальзака) 167
 Фенелон, Франсуа 106
 Фидий 48
 Филипп I Орлеанский 75, 88
 Фиренцуола, Аньоло 20–21
 Фландрен, Жан-Луи 11, 329
 Флеримон, Жан-Пьер 297
 Флешье, Эспри 78
 Флорина (героиня Бальзака) 174
 Фонда, Джейн 282, 288
 св. Фома Аквинский 57
 Фрагонар, Жан Оноре 114, 350
 Фракасторо, Джироламо 26
 Франкастель, Пьер 30
 Франко, Вероника 56
 Франциск I 30, 39
 Франческа, Пьеро делла 48, 137, 331
 Фрейд, Зигмунд 205
 Фреэль (Бульк, Маргарита) 241
 Фрессанж, Инес де ла 288
 Фридрих, Каспар Давид 163, 366
 Фризон (парикмахер) 140
 Фруассар, Жан 34
 де Фуа, граф 34
 Фурнье, Андре ле 56
 Фюмароли, Марк 82
 Фюре, Франсуа 297
 Фюретьер, Антуан 98

 Халс, Франс 85
 Харриус-Ревиди, Ж. 410
 Харви, Лилиан 264
 Харлоу, Джин 259–260, 260и
 Хеннебург (диетолог) 217
 Херли, Элизабет 303
 Хогарт, Уильям 119, 121
 Хоукс, Говард 412

 Шам (Ноэ, Шарль Амеде де) 193
 Шанель, Коко 237, 242, 247
 Шателляр, Пьер 27

Жорж Вигарелло. История привлекательности

- Шельшер, А. 171
Шере, Жюль 205
Шефер, Дороти 388
Шеффер, Ари 166, 367
Шён, Эрхард 137
Шольер 47
Штернберг, Джозеф фон 266
Штрогейм, Эрих фон 257
Шуази, Франсуа-Тимолон де 94
- Эбер, Жорж 252
Эванс, Мюриэль 260
Эдгар (герой Берталя) 196
Эдер, Элеонора 218
- Эйленбюх, Саския ван 85, 102, 341, 347
Эльза (героиня Мак-Орлана) 247
Эмилия (героиня Сент-Эвремона) 74
Эмиль (герой Руссо) 137
Энгельман, Годфрид 193
Энгр, Жан Огюст Доминик 177, 371
Энрик (герой Мольера) 99
д'Эпине, Луиза 134, 136–137, 141, 148
Эразм Роттердамский 31
Эренберг, Ален 296
Эритье, Франсуаза 288
- Юар, Луи 186
Юлия (героиня Руссо) 136, 141

УКАЗАТЕЛЬ ИЛЛЮСТРАЦИЙ

В тексте:

- С. 32 Бюст Деметрия I Полиоркета. III в. до н.э., римская копия I в. н.э.
- С. 44 Питер Брейгель Старший. Христос и женщина, уличенная в прелюбодеянии. 1565
- С. 49 Леонардо да Винчи. Витрувианский человек. 1490
- С. 88 Мари Демаре Шанмеле
- С. 107 Диего Веласкес. Менины. 1656
- С. 135 Жан Батист Грёз. Девушка в сиреновой тунике. 1770-е
- С. 150 Иллюстрация из «Естественной истории женщины»
- С. 170 Константен Гис. Без названия. Ок. 1892
- С. 205 Густав Климт. Стоящая обнаженная женщина с поднятой правой рукой. 1905
- С. 208 «Девушка Гибсона» на пляже
- С. 258 Глория Свенсон в фильме «Зачем менять жену». 1920
- С. 260 Джин Харлоу
- С. 273 Арно Брекер. Победитель. 1939

На вклейке:

- Андреа Мантенья. Распятие. Ок. 1456
- Рафаэль Санти. Портрет Джованны Арагонской. Ок. 1518
- Адам и Ева. Анонимная гравюра. Конец XV в.
- Альбрехт Дюрер. Адам и Ева. 1504

Рембрандт. Поясной портрет смеющейся женщины (Саския). 1633
Жан-Оноре Фрагонар. Счастливые возможности качелей. 1767–1768
Эжен Делакруа. Алжирские женщины. 1834
Жан-Батист-Камиль Коро. Дама с жемчужиной. Конец 1860-х
Альфонс Муха. Танец. 1898
Грета Гарбо в «Королеве Кристине». Джоан Блонделл. Брижит Бардо.
Джина Лоллобриджида.
Первая и последняя (на 2012 год) победительницы конкурса «Мисс
Вселенная»: Арми Куусела (Финляндия, 1952) и Лейла Лопес (Ангола,
2011).
Киану Ривз в роли Нео. «Матрица», 1999
Дэвид Бекхем
Бодибилдер Стив Джонс

,

3



СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	7
ЧАСТЬ ПЕРВАЯ. Открытие красоты (XVI век)	13
ГЛАВА 1. Описание тела: построение иерархии	16
Сила красоты и ограниченность выражения.....	17
Триумф «верха».....	19
Надстраивание частей.....	24
Особая сила взгляда	26
ГЛАВА 2. «Пол» красоты.....	29
Символ женской красоты	29
Мужчина: не красивый, а ужасный	31
Система темпераментов	34
Разновидности нравственного облика	37
Манеры, наружность, грациозность	40
Социальное и тяжеловесное	42
ГЛАВА 3. Единая модель красоты	45
Необъяснимая лучезарность	45
Телесные прелести	47
Канон и идеал	48
ГЛАВА 4. Гуморы и забота о лице.....	52
Искусственность и предостережения.....	53
Мир тревог и беспокойств.....	57
Гуморы и цвет лица	59
Переделанный верх	61
ЧАСТЬ ВТОРАЯ. Экспрессивная красота (XVII век)	67
ГЛАВА 1. Лицо или талия?.....	70
Город и эстетический спектакль.....	71
Талия, портрет, слова	73
Красота «спускается на землю»	76
ГЛАВА 2. Душа и тело.....	80
От божественного света к гармонии	80
От блеска глаз к глубине взгляда	83
Шарм актрисы	86
Единая модель красоты?	88

ГЛАВА 3. От очищения к утяжке.....	91
Влияние гуморов	91
Утяжка	94
Фигура благородная, фигура народная	96
Осанка женская, осанка мужская.....	99
Война против румян и пудры.....	101
ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ. Красота, постигаемая чувствами (XVIII век).....	109
ГЛАВА 1. Открытие функциональности	113
Регистр чувств и чувствительность.....	114
Эстетика и функции.....	119
От устройства тела до лицевого угла	123
От устройства тела к половым различиям	125
Тело освобождается от оков.....	129
ГЛАВА 2. Красота личности	134
Индивидуальная красота?	135
Как выявляли оригинальные черты	137
«Укладывание» прически	139
Подобрать тон для лица.....	140
Поддержка академии	142
Торговля как средство социальной дифференциации	144
ГЛАВА 3. Тело окрепшее, тело цветущее.....	147
Укрепить фибры.....	148
«Ванны красоты»	149
Любительницы ходьбы и прогулочные трости	153
Положения тела и коррекция	154
Красота популяции	156
ЧАСТЬ ЧЕТВЕРТАЯ. Красота «желанная» (XIX век).....	161
ГЛАВА 1. Красота в эпоху романтизма.....	165
Глаза и бесконечность	165
Похвала косметике.....	167
«Изгиб» и слова	173
Внешность буржуа	176
Парижанка, «активная» женщина	181
Денди и женственность.....	187
ГЛАВА 2. Покорение анатомии	191
Колыхание юбок.....	191
Проступившие очертания бедер	195

Содержание

Непостижимость влечения	200
Банализация наготы.....	203
Летние разоблачения	206
Битва за анатомию	209
ГЛАВА 3. Рынок красоты	214
Стройный «низ»	215
Разглядывание себя	219
Универмаг, «храм женщины»	223
Лицо компании и «звезды»	226
Рынок «косметических услуг»	227
ЧАСТЬ ПЯТАЯ. Демократизация красоты? (1914–2000 годы)	231
ГЛАВА 1. «Современные сифиды»	235
Вытянутые линии тела	236
Женщина-подросток	238
Красота и жизнь вне четырех стен	243
С точки зрения цифр.....	246
Кодексы и конкурсы	252
ГЛАВА 2. Приблизиться к звездам	256
Фабрика красоты.....	257
Эстетика «сексапильности».....	262
Недостижимый и достижимый идеал	265
Триумф эстетики, триумф воли	268
Тоталитарные девиации	272
От химика к хирургу	274
ГЛАВА 3. «Самый прекрасный предмет потребления».....	280
Звезда «свободная».....	280
Красота как предмет потребления.....	283
Иллюзорная андрогинность.....	287
Красота в режиме равенства	290
От гей-культуры к красоте «без комплексов»?	292
ГЛАВА 4. Современная красота как «испытание».....	295
Основа идентичности.....	296
Вера в тело и его внутреннее пространство	297
Эстетика хорошего самочувствия	300
Чарующая сила телевидения и музыки	303
Возможность выбрать «всё»	308
Эстетические нормы и испытание себя.....	310

Жорж Вигарелло. История красоты

Заключение.....	315
Примечания.....	320
Указатель имен.....	415
Указатель иллюстраций.....	423

»

»

Жорж Вигарелло
ИСКУССТВО ПРИВЛЕКАТЕЛЬНОСТИ
История телесной красоты
от Ренессанса до наших дней

Дизайнер обложки *С. Тихонов*
Редактор *О. Аверьянов*
Корректор *С. Крючкова*
Компьютерная верстка *Д. Макаровский*

Налоговая льгота – общероссийский
классификатор продукции ОК-005-93, том 2;
953000 – книги, брошюры

Редакция журнала ООО «Новое литературное обозрение»

Адрес редакции:
129626, Москва, а/я 55
тел./факс: (495) 229-91-03
e-mail: real@nlo.magazine.ru
сайт: www.nlo.nlobooks.ru

Формат 84×108 1/32. Бумага офсетная № 1.
Офсетная печать. Печ. л. 13,5. Тираж 2000. Зак. № 711
Отпечатано с готовых файлов заказчика
в ОАО «Первая Образцовая типография»,
филиал «Ульяновский Дом печати»,
432980, г. Ульяновск, ул. Гончарова, д. 14.

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.

На материале изобразительного искусства, литературы, медицинских и эстетических трактатов, прессы, кинематографа и рекламы автор выстраивает свой увлекательный экскурс.

КАКОЕ ТЕЛО СЧИТАЛОСЬ КРАСИВЫМ,
А КАКОЕ БЕЗОБРАЗНЫМ?

КАК ПОВЛИЯЛИ НА ПРЕДСТАВЛЕНИЕ
О КРАСОТЕ ПОП-КУЛЬТУРА И ПРОПАГАНДА
ЗДОРОВОГО ОБРАЗА ЖИЗНИ?

НАСКОЛЬКО ПРОЧЕН ИДЕАЛ, В ПОГОНЕ
ЗА КОТОРЫМ ИНОГДА ЛОМАЮТСЯ СУДЬБЫ?

ISBN 978-5-444-80052-2



9 785444 800522