

Ксения Гусарова

«Загримированные» картины и «живопись» на лице. Макияж в контексте европейской художественной культуры Нового времени

В статье рассматривается сопоставление живописи и макияжа в художественной критике, литературе и публицистике Нового времени: от дискуссий о «загримированных» картинах во французской Академии живописи и скульптуры в конце XVII столетия до конкуренции модернистского искусства с косметическими практиками и модой в начале XX века. Эволюция взглядов на соотношение живописи и макияжа анализируется через призму категорий естественного и искусственного, оригинала и копии, а также конструкций гендера.

Ключевые слова:

макияж, Роже де Пиль,
рококо, модернизм,
проблема художественной оригинальности,
Бодлер,
Пруст.

Косметические практики в европейской культуре XIX века занимали двусмысленное положение. Они были «невидимы», так как идеал естественной красоты не предполагал заметного макияжа — однако споры о них не сходили со страниц периодической печати. Пользование косметикой осуждалось с моральной точки зрения, но могло быть показано по медицинским соображениям; к концу столетия красота все больше входила в область ведения врачей и фармацевтов, и в русском языке даже появилось понятие «врачебная косметика». Практики ухода за собой, воспринимавшиеся как тривиальное женское занятие, стали основой промышленных империй и капиталов фабрикантов-мужчин. Стремление женщин повысить свою привлекательность при помощи косметики рассматривалось как самообман, наивное заблуждение, но в то же время изоциренность техник красоты служила показателем уровня цивилизации.

Противопоставление «естественного» и «искусственного», на котором настаивали критики косметики, вуалирует тесную взаимосвязь этих категорий — культурную обусловленность представлений о естественности и роль искусства в натурализации определенных визуальных конвенций. В данной статье мы рассмотрим одну из наиболее распространенных в отношении макияжа аналогий — сравнение с живописью, исторические перипетии которого показывают, что искусственность сама по себе далеко не всегда оценивалась негативно и могла рассматриваться не только как противоположность естественности, но и в иных контекстах.

Сравнение макияжа и живописи принято возводить к влиятельному художественному критику рубежа XVII–XVIII веков Роже де Пилю (1635–1709) [10, р. 455]. Отсылка к макияжу у де Пилия возникает в контексте дебатов о значимости цвета в живописи, разгоревшихся во французской Академии живописи и скульптуры в 1670-е годы. Идеальные последователи Никола Пуссена настаивали на главенстве рисунка, формы и композиции в художественном творчестве — «интеллектуальных»



1. Фронтиспис из кн.: *De Piles R. Cours de peinture par principes*. Paris: Jacques Estienne, 1708

элементов, апеллировавших к развитому вкусу. С ними спорили поклонники Рубенса, среди которых был и де Пиль, утверждавшие, что именно цвет составляет сущность живописи.

В своем «Курсе основ живописи», опубликованном в 1708 году (ил. 1), де Пиль резюмирует основные положения этого спора: «пуссенисты» находят, «что в работах Рубенса мало правды, если рассматривать их вблизи, что цвета и световые эффекты в них преувеличены, что это не более чем декоративная косметика (*fard*), и наконец, что Природа обычно

выглядит совсем не так» [9, р. 346]. Таким образом, первоначально сравнение с макияжем, по-видимому, носило негативный смысл и исходило от приверженцев классицизма. Однако зафиксировано оно именно у де Пиль, который переосмыслил его в положительном ключе, отвечая своим оппонентам так: «Правда, что это косметика (*fard*), однако остается лишь пожелать, чтобы все современные Картины были загримированы (*fardés*) подобным образом. Всем известно, что живопись — не более чем косметика, что ее призвание — обманывать, и что величайший обманщик в этом Искусстве и есть величайший Художник» [9, pp. 346–347]. Очевидно, что идейные противники сходятся в своем понимании назначения косметики — создание обманчивой видимости — однако расходятся в его оценке: для «пуссенистов» такой обман предосудителен, тогда как де Пиль видит в нем смысл искусства. В результате те же самые аргументы, которые были призваны «унизить» рубенсовскую манеру письма, легитимируют и облагораживают макияж как «разновидность» живописи.

Изначально сравнение живописи Рубенса с косметикой, вероятно, также призвано было подчеркнуть поверхностный характер красочного слоя, своего рода «маски», накладываемой на «сущность» художественного произведения — рисунок, и способной скрыть недостатки последнего. Однако де Пиль указывает на то, что подобная графическая основа присуща и другим видам искусства — очевидным образом, гравюре, но также и скульптуре (в особенности рельефам) и архитектуре, тогда как лишь живопись работает с цветом. В целом то, что «пуссенисты» вменяли в вину «косметической» живописи — преобладание чувственной составляющей (цвет) над интеллектуальной (графическое построение), — впоследствии легло в основу эстетики рококо, на несколько десятилетий определившей направление развития художественного вкуса.

Отождествление живописи и макияжа, в споре «пуссенистов» и «рубенистов» являвшееся всего лишь фигурой речи, в это время получило визуальное воплощение в творчестве Франсуа Буше. Его «Портрет мадам де Помпадур за туалетом» (1758; ил. 2) Мелисса Хайд предлагает рассматривать в контексте живописной традиции автопортрета: маркиза застыла с кисточкой для румян в левой руке и косметической «палитрой» в правой, обернувшись к зрителю от зеркала на туалетном столике, которое уподобляется полотну на мольберте, позиция зрителя же оказывается по ту сторону «зеркала», в которое будто бы смотрится «художница» (отсюда смена местами левой и правой сторон). По мысли

Хайд, картина проводит аналогию между созданием образа портретируемой живописцем и ее собственной работой над внешностью — более того, эти практики сливаются воедино на поверхности холста, «в тех зонах, где краски Буше подражают косметике Помпадур: в золотой коробочке с румянами, на кончике макияжной кисти и на щеках маркизы» [10, р. 464]. Тем самым ставится под вопрос традиционное противопоставление мужчины-художника и женщины-модели: «Она уже создала законченный образ, прежде чем Буше нарисовал ее. Его картина — это отображение созданного ею образа» [10, р. 468]. Живопись и макияж объединяются в творческом преобразовании «природы», при этом косметика занимает по отношению к живописи позицию образца, которая обычно закреплялась за идеей естественного.

В этой связи представляется продуктивным сместить акцент с категорий естественного и искусственного в дискурсе о живописи/косметике на нередко облакаемое в эти понятия противопоставление подлинника и копии. Восходящая к Платону философская традиция представляет художников подражателями, воспроизводящими материальную реальность, которая сама по себе выступает лишь несовершенной копией идеального образа. Тем самым произведения искусства уводят зрителя от созерцания истины, очаровывая обманчивой видимостью. Фактически критика Рубенса, о которой шла речь выше, строилась на тех же основаниях; однако примечательно, что «пуссенисты» критиковали лишь чрезмерное увлечение цветом, тогда как, по мысли Платона, любая живопись «имеет дело с началом нашей души, далеким от разумности» [6, с. 337]. Также важно, что природа, в дискурсах об искусстве чаще прославляемая как образец, в рамках платонической традиции не имеет подобного непререкаемого авторитета, а наоборот, может описываться как нечто вторичное.

Неоднозначный статус природы использует де Пиль в своей апологии Рубенса: «То, что называют Преувеличением цветов и световых эффектов, является результатом глубокого знания цветовых валёров и поразительного мастерства, которое заставляет нарисованные предметы казаться более реальными (если можно так выразиться), чем настоящие. В этом смысле позволительно сказать, что на Картинах Рубенса Искусство превосходит Природу, которая в этом случае кажется всего лишь копией произведений этого великого Художника» [9, pp. 347–348]. Хотя в целом идея природы занимает важное место в сочинениях де Пилиа, скорее, речь идет о некой вариации платоновского «эйдоса» — идеальном



2. Франсуа Буше. *Портрет мадам де Помпадур за туалетом*. 1758
Холст, масло. 81,2 × 64,9
Музей Фогга / Гарвардские художественные музей, Кембридж



3. Эдуар Мане. *Нана*. 1877
Холст, масло. 154 × 115
Кунстхалле, Гамбург

образе, который может быть точнее воплощен на полотнах живописца (здесь сходство с Платоном, конечно, заканчивается), чем в окружающей нас реальности. Поэтому искусство следует понимать как непрестанный поиск этого, еще незримого, идеала, а не как упражнение в копировании зримого мира: «Сама по себе Природа непривлекательна, и тот, кто вознамерится воспроизвести (*copier*) ее попросту, как есть, и без прикрас, неизбежно получит убогий, безвкусный результат» [9, р. 347].

Эта смелая идея позволяет считать де Пилиа предтечей модернизма в искусстве [см.: 14]. В самом деле, спустя почти два столетия в весьма похожих выражениях о непривлекательности природы и необходимости «прикрас» напишет Шарль Бодлер в знаменитом разделе своего легендарного эссе «Поэт современной жизни» — «Похвала косметике». По мысли Бодлера, эстетическая валоризация естественности «порожден[а] ложными моральными понятиями XVIII века.

Природа в то время почиталась основой, источником и образцом всего доброго и красивого» [1, с. 307]. Сам поэт, напротив, видит в природе антиобразец, который художник призван не копировать, а «исправить» и «возвыситься» над ним. При этом в числе художественных практик, имеющих целью «исправление» природы, рассматриваются мода и макияж: наперекор распространенному в XIX веке осуждению женских модных ухищрений, Бодлер видит в самой их искусственности залог «устремленности к идеалу».

Ставя модницу в один ряд с художником, Бодлер тем не менее не прибегает напрямую к живописным метафорам в отношении макияжа, вместо этого отождествляя искусственное лицо с произведением скульптуры. Однако комплиментарное сравнение косметики с живописью возникает в написанном почти в то же время очерке «учителя и друга» Бодлера Теофиля Готье «Мода как искусство». Готье рассуждает о художественных достоинствах современного костюма, как мужского, так и женского, и рассматривает макияж как естественное дополнение последнего: «С тем редким чувством гармонии, которое их отличает, женщины ощутили противоречие между бальным нарядом и естественным цветом лица. Точно так же как умелые живописцы посредством легкой лессировки добиваются гармонии между человеческим телом и драпирующими его тканями, женщины высветляют свою кожу, выглядящую на фоне муара, кружев, атласа коричневато-серой, и сообщают ей единство тона, которого лишены даже самые очаровательные лица, ибо природа окрасила их в разные цвета, чередуя белый, желтый и розовый» [2, с. 310].

Эстетизация современности придает тексту Готье характер радикального художественного манифеста, скандальность которого лишь усиливается из-за одобрительных высказываний автора о косметике, считавшейся в XIX веке атрибутом продажных женщин. (Ил. 3.) Примечательно, однако, что статус макияжа как художественной практики у Готье иной, нежели у Бодлера и де Пилля: косметика рассматривается уже не как краска — самостоятельное выразительное средство, инструмент чувственного обмана, — а как лессировка, призванная сгладить цветовые контрасты. «Картина», которую описывает Готье, выполнена в академической манере, и макияж подчинен ее салонной эстетике; более того, лицо в целом играет второстепенную роль по отношению к модному костюму, текстуры которого оно имитирует и дополняет благодаря пудре. Позднейшие апологеты косметики —

например, Анна Кингсфорд, автор книги «Здоровье, красота и туалет: письма женщины-врача к женщинам» (1886) — продолжают трактовать макияж в том же ключе — как финальный акцент или техническую доводку образа, скорее, чем его основное содержание. Так, Кингсфорд сравнивает прихорашивающуюся женщину с живописцем, который «здесь и там положит мазок яркой краски, оживляя и довершая уже законченный пейзаж» [1, р. 42] — этот пассаж почти дословно вторит очерку Готье, где говорится, что «женщина, подкрашивающая глаза, подобна прославленному мастеру, наносящему на полотно последние мазки» [2, с. 311].

Отождествление внешности с пейзажем, неожиданно появляющееся в тексте Кингсфорд, звучит очень современно, словно предвосхищая оптику модернистской фотографии, от монументального проекта Августа Зандера «Люди XX века» до серии «На американском Западе» Ричарда Аведона, где поверхность тела, лица и одежды человека образует сложный, социально сконфигурированный ландшафт. (Ил. 4.) В отличие от этих художников, Кингсфорд, подобно Готье, отсылает к вполне традиционной идее картины, а то, что речь идет о пейзаже (когда более очевидной аналогией был бы портрет), возможно, связано с необходимостью дистанцироваться от дискурсов, представлявших макияж скверной копией лица (как, например, в выражениях «раскрашенные женщины», «она вся разрисована»), выводя аналогию с живописью на более абстрактный уровень. Однако упоминание пейзажа также возвращает нас к идее природы: с одной стороны, эстетического образца, претендующего на универсальность, а с другой — визуального конструкта, появляющегося в определенный момент в истории западного искусства и с тех пор неоднократно переизобретавшегося в соответствии с актуальным пониманием задач художника.

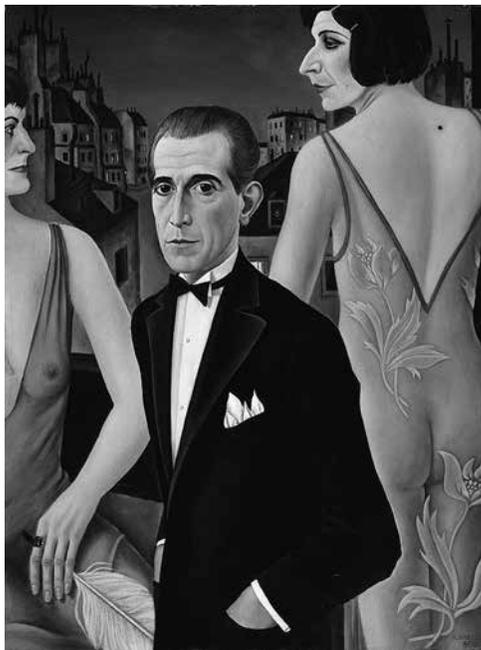
Формирование эстетического восприятия природы во второй половине XVIII века занимает важное место в известной статье Розалинд Краусс «Подлинность авангарда» — именно на этом примере демонстрируется парадоксальность идеи «уникального», подразумевающей неразрывную взаимосвязь, более того, взаимобратимость оригинала и копии: «под воздействием доктрины прекрасного создается само понятие пейзажа [т. е. живописного вида. — К. Г.], и это понятие пейзажа вторично, а первичной по отношению к нему является репрезентация. Пейзаж лишь повторяет картину, которая ему предшествует» [5, с. 165–166]. Мысль де Пилля, называвшего природу бледной копией



4. Ричард Аведон. Кэрол Криттендон, буфетчица. Бьютт, штат Монтана. 1 июля 1981
 Фотография из серии *На американском Западе*

великих произведений живописи, приобретает здесь новое измерение, так как видение предстает уже не пассивной рецепцией, полностьюверяющей зрителя воле «обманщиков» от искусства, а активной операцией по созданию и интерпретации изображений: «Уникальность пейзажа — это не нечто присутствующее или отсутствующее в топографии данной местности; она производится от образов, которые возникают в этой местности каждое мгновение, и от того, как эти картины запечатляются в воображении зрителя» [5, с. 168]. Именно живописные образцы позволяют «читать» картины природы, однако в конечном счете и те и другие оказываются элементами некой серии образов, относительно которой формируется представление об уникальности: «Предшествование и повторение картин необходимы для уникальности живописного, потому что для зрителя уникальным будет лишь то, что опознается как уникальное, а такое опознание возможно только за счет предыдущего образца» [5, с. 168].

Примечательно, что в начале XX века, когда макияж постепенно становился более социально приемлемым и производители косметики все чаще говорили о нем как о форме искусства, риторика уникальности распространилась и на эту сферу. Так, в книге советов 1912 года «Женщина дома и в обществе», изданной Товариществом парфюмерной фабрики провизора А. М. Остроумова, о технике макияжа было сказано: «Мы должны предупредить наших читательниц, что принцип самого грима лежит не в правильном техническом применении его, а в прирожденном и индивидуальном вкусе, который у всех людей без исключения отличается своеобразием. Поэтому никогда не следует ни с кого брать примера или, так сказать, подделываться под него, а основываясь на приведенной ниже теории пластики, гримироваться согласно собственному вкусу» [3, с. 210]. Руководства по сценической гримировке того времени нередко содержали графические схемы нанесения, например, румян — в зависимости от типа лица актера и от характера изображаемого персонажа; вскоре подобными изображениями начнут иллюстрироваться и советы для женщин. Набор четких схем предполагает наличие в макияже гораздо более жестких конвенций, чем в той же пейзажной живописи — где, по словам Краусс, «есть свой набор рецептов, включающий в себя резкость, игру света и теней, руины, монастыри» [5, с. 167]. В этом смысле идея уникальности в применении к макияжу — еще большая условность, однако любопытно, как она закрепляет отождествление косметических практик с живописью.



5. Кристиан Шад. *Портрет графа Сан-Женуа д'Аннокюра*. 1927
Дерево, масло. 87 × 64
Национальный музей современного искусства — Центр Помпиду, Париж

В то же время, по мере того как использование косметики делалось нормой, оно теряло свой подрывной потенциал, который некогда столь вдохновлял Бодлера. Предпосылки для этого мы видим уже у Готье и Кингсфорд, которые, пытаясь повысить престиж макияжа, рассматривали его в рамках конвенций академической живописи. Не случайно в начале XX века русские художники-футуристы презрительно отзывались о повседневной косметике как о практике копирования природы, противопоставляя этому абстрактную раскраску лица: «Горожане издавна розовят ногти, подводят глаза, красят губы, щеки, волосы — но все подражают земле. Нам же нет дела до земли, созидателям, наши линии и краски возникли с нами» [4, с. 116]. Уникальность, или оригинальность, понятным образом связывается здесь с немиметическим худо-

жественным жестом¹. Однако необходимо подчеркнуть, что восприятие макияжа как «подражательного» укоренена не только и не столько в соотношении между «природным» лицом и будто бы копирующим его искусственным, сколько в сформировавшейся к этому времени визуальной привычке, нейтрализовавшей и натурализовавшей даже наиболее причудливые и условные косметические практики — такие, например, как прорисовка слезника в углу глаза [3, с. 221].

Разумеется, это относится лишь к женскому макияжу, тогда как использование косметики мужчинами и в наши дни нередко продолжает рассматриваться как трансгрессия. Тревога вызвана в первую очередь нарушением привычного гендерного порядка, в рамках которого мужчинам приписывается постоянство и подлинность — во многом за счет противопоставления им будто бы поверхностных и переменчивых женщин [8, р. 193]. Однако представления о гендере в данном случае следует рассматривать в более широком контексте социокультурного запроса на стабильность идентичности и прозрачность репрезентации — категории, которым непосредственно угрожает косметика. Как показала Энне Зёлль в статье о портретной живописи Кристиана Шада, подобный маске макияж трансвестита на портрете «графа Сан-Женуа д'Аннокюра»² (1927; ил. 5) подчеркивает не только перформативный характер гендера, но и материальность живописной поверхности, разоблачая «реализм» картины как искусственную конструкцию [13, р. 90].

Таким образом, в отдельных случаях косметика может сохранять свой критический потенциал, проблематизируя каноны визуальной репрезентации и ту «реальность», к которой они предположительно отсылают. Вопрос о соотношении подлинника и копии, на протяжении столетий вдохновлявший, как мы видели выше, дискуссии и об искусстве, и о косметике, здесь во многом теряет актуальность, что позволяет говорить о «постмодернистском» измерении подобных образов

- 1 Примечательно при этом, что ключевая визуальная фигура модернизма, решетка, как показала Р. Краусс, вполне «миметически» повторяет структуру ткани холста: «Поверхность холста и отражающая ее решетка не сливаются в то абсолютное единство, без которого невозможна подлинность. Решетка накладывается поверх поверхности холста, она повторяет холст» [5, с. 163] — и в этом смысле можно сказать, что здесь воспроизводятся отношения лица и (конвенционального) макияжа.
- 2 Зёлль отмечает, что многочисленные попытки исследователей идентифицировать «графа» с каким-либо реальным лицом ни к чему не привели, и выдвигает предположение, что художник использовал псевдоним для обозначения своей модели из-за содержащихся в картине отсылки к гомосексуализму [13, pp. 89–90].

и текстов, независимо от их датировки. Однако в рамках модернистской парадигмы косметика и живопись проходят путь от сближения и отождествления к противопоставлению, и если первый этап традиционно связывается с именем Бодлера, то второй зафиксирован Прустом.

В романе «Под сенью девушек в цвету» рассказчик знакомится с художником Эльстиром и находит в его мастерской старую акварель, на которой изображена куртизанка Одетта де Креси, в момент действия — мадам Сван. Модель едва узнаваема, и виной тому не течение времени в привычном смысле, с его разрушительным для женской красоты эффектом, а противонаправленные, по мысли Пруста, операции, осуществляемые (современным) художником и (элегантной) женщиной при создании образа: «Портрет относился к тому времени, когда Одетта еще не успела дисциплинировать свою внешность и сделать из своего лица и фигуры произведение искусства, строгих линий которого, сказывавшихся в ее манере держаться, говорить, улыбаться, класть руки, смотреть, думать, не нарушали, вопреки годам, ни ее парикмахеры, ни ее портные, ни она сама. <...> Всю эту искусственную гармонию, которую женщина навязывает своим чертам и которую она каждый день, перед тем как выйти, поверяет с помощью зеркала, иначе приглаживая волосы, меняя наклон шляпы, выражение глаз, стараясь упрочить неизменность этой гармонии, — все это взгляд великого художника разрушает в одну секунду и взамен производит перегруппировку черт этой женщины в соответствии с определенным живописным идеалом женщины, который он в себе носит» [7].

Не отказывая женщине в создании «произведения искусства», Пруст тем не менее выстраивает имплицитную иерархию, в которой образ, созданный «великим художником», неизменно оказывается выше «искусственной гармонии» женского облика, достигаемой при помощи модных ухищрений³. Примечательно, что их результат описывается как «навязанный», тем самым противопоставление искусственности и естественности переводится с уровня визуального впечатления на стоящие за ним усилия: художественный жест предстает мгновенным, спонтанным, едва ли не легкомысленным, тогда как работа жен-

3 Первостепенная роль среди них отводится нарядам, однако Пруст также уделяет внимание прическам и косметике: «...новые прически с приглаженными волосами оставляли более открытым ее лицо, которое оживляла розовая пудра, и глаза ее и профиль выделялись не так резко, как прежде» [7].

щины над своей внешностью рутинна и кропотлива. Ее трудоемкость соотносится с академической манерой письма, когда живопись скрывает свою природу, образуя совершенно гладкую, будто бы «нерукотворную» поверхность — в противовес модернистским течениям, работающим с текстурой красочного слоя и формой мазка. К эстетике академизма также отсылает «неизменность» воспроизводимой женщиной гармонии: образу застывших во времени форм, бесконечного повторения одной и той же «картины» противопоставляется динамичность видения художника-«разрушителя» («перегруппировка черт», о которой пишет Пруст, приводит на ум живопись футуризма и кубизма, хотя в остальном фигура Эльстира соотносится с художниками старшего поколения, в первую очередь с Уистлером и импрессионистами).

Примечательно при этом, что уникальность дара художника также сериализована: портрет Одетты напоминает все другие женские портреты Эльстира больше, чем «саму» Одетту, т. е. ее внешность как авторское произведение. И тот и другой образы названы «типами», однако модный женский облик притязает на индивидуальность и именно в этом ключе воспринимается зрителем: «С этим типом мы столь тесно связывали не только красоту какой-нибудь Одетты, но и ее личность, ее подлинность» [7]. Пруст стремится продемонстрировать ограниченность такого понимания индивидуальности, противопоставляя ему «безличный», непредвзятый взгляд искусства. Об Одетте писатель говорит, что, культивируя свой «тип», «выработанный ее кокетством и ее эгоистическим представлением о своей красоте», она «старалась не подчеркнуть, а сгладить, скрыть все то, что ей не нравилось в себе самой, что для художника составляло, может быть, ее “характер”, но что с ее женской точки зрения было недостатком» [7]. Подобное сглаживание и сокрытие недостатков — традиционная функция макияжа, который, таким образом, имплицитно присутствует в прустовском описании, на первый взгляд фокусирующемся на одежде и пластике тела. И критика этих операций у Пруста одновременно похожа и не похожа на выступления противников косметики предшествующих столетий.

С одной стороны, речь идет о подобию маски, за которой неразличим подлинный человек, его характер — привычная риторика нападок на макияж. Однако прежде на этих основаниях использование косметики вызывало возражения морального свойства, так как ассоциировалось со лживостью и притворством, желанием скрыть нравственные изъяны и ввести наблюдателя в заблуждение. Пруст же атакует макияж и другие

модные практики с эстетической точки зрения: посредством их, по его мнению, женское тщеславие добывается поверхностной «красивости» в ущерб своеобразию художественного материала, который дает неприкрашенная реальность. Примечательно, что у Бодлера та же функция косметики оценивается исключительно позитивно, как победа над природой: «Всякий понимает, что пудра, например, навлекшая на себя нелепый гнев целомудренных философов, предназначена для устранения с лица пятен, которыми природа осыпала его самым оскорбительным образом» [1, с. 309]. Высказывания этих авторов о макияже косвенно свидетельствуют о масштабном сдвиге в эстетических представлениях за столетия, разделяющие эссе Бодлера и «Под сенью девушек в цвету»: Бодлер еще видел назначение визуальных искусств в идеализации изображаемого, хотя сам в «Цветах зла» (в том числе в зачастую шокирующих женских образах) уже разрабатывал эстетику несовершенства, которая во многом определит развитие фигуративной живописи в конце XIX — начале XX века.

Наряду со сменой эстетических ориентиров противопоставление искусства и модных практик у Пруста указывает на место женщины в культуре модернизма. Тирады против косметики во все века были окрашены мизогинией, отождествляя женственность с обманом и манипуляциями, однако одновременно с этим возможны были другие модальности высказывания: так, вербальные нападки и карикатуры⁴ на маркизу Помпадур сосуществовали с портретами, прославлявшими ее как патрона искусств и художницу, чей модный облик являлся самодостаточным произведением. Пруста не беспокоит мораль модницы и будто бы исходящая от нее угроза общественному укладу — напротив, сама Одетта выступает воплощением раз и навсегда установленного порядка, сопротивляющегося изменениям, которые несет с собой подлинное искусство. Таким образом, модные практики, которые Готье, Бодлер, Малларме и многие другие прочно ассоциировали с идеей современности, по мысли Пруста, помещают женщину вне времени — вне возраста (Одетта подчинила свои черты «бессмертной юности»), но также и вне истории визуальных образов, в которой возникают все новые художественные течения, новые способы видеть мир, стремительно удаляющиеся от «эгоистического представления» женщин о своей красоте.

4 В этих карикатурах также нередко акцентировалась тема макияжа [12, p. 175].

БИБЛИОГРАФИЯ

1. 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.
2. Готье Т. Мода как искусство/Пер. с фр. В. А. Мильчиной // *Иностранная литература*. 2000. № 3. С. 307–311.
3. Женщина дома и в обществе: Настольная книга для женщин, содержащая все необходимые указания и практические советы, относящиеся к домашней и общественной жизни женщины. М.: Изд-е Т-ва провизора А. М. Остроумова, 1912.
4. Зданевич И., Ларионов М. Почему мы раскрашиваемся: Манифест футуристов // *Аргус*. 1913. № 12. С. 114–118.
5. Краусс Р. Подлинность авангарда/Пер. с англ. А. Матвеевой // *Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы*. М.: Художественный журнал, 2003. С. 153–173.
6. Платон. Государство/Пер. с древнегреч. А. Н. Егунова. М.: Академический проект, 2015.
7. Пруст М. Под сенью девушек в цвету/Пер. с фр. Н. М. Любимова. URL: https://librebook.me/in_the_shadow_of_young_girls_in_flower/vol1/2.
8. Constable C. Making up the truth: on lies, lipstick and Friedrich Nietzsche // *Bruzzi S., Church Gibson P., eds. Fashion Cultures: Theories, explorations and analysis*. London; New York: Routledge, 2000. Pp. 191–200.
9. De Piles R. Cours de peinture par principes. Paris: Jacques Estienne, 1708.
10. Hyde M. The “Makeup” of the Marquise: Boucher’s Portrait of Pompadour at Her Toilette // *Art Bulletin*. 2000. Vol. 82, № 3. Pp. 453–475.
11. Kingsford A. Health, Beauty, and the Toilet: Letters to Ladies from a Lady Doctor. London; New York: F. Warne and Co., 1886.
12. Ribeiro A. Facing Beauty: Painted Women & Cosmetic Art. New Haven, London: Yale University Press, 2011.
13. Söll Å. Fashion, media and gender in Christian Schad’s portraiture of the 1920s // *Bartlett Dj., Cole Sh., Rocamora A., eds. Fashion Media: Past and Present*. London, New York: Bloomsbury, 2013. Pp. 85–95.
14. Teyssèdre B. Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV. Paris: La Bibliothèque des Arts, 1965.