

ГЛАВА 4. ЯЗЫК И КУЛЬТУРА: ЭТАЛОНЫ ТЕЛЕСНОЙ КРАСОТЫ.

§1. Эталон телесной красоты и его отражение в русской и китайской языковых картинах мира.

Наиболее существенным и комплексным фактором атрибутивной оценки человеческой телесности является отражение в языковом сознании носителей того или иного языка, в этноязыковой картине мира, эстетической оценки телесности. Это непосредственно связано с функционированием в языковом сознании русских и китайцев такого понятия, как *красота*.

Обращение к этому понятию не является случайным. Во-первых, эстетическая оценка (в явной или неявной форме) входит в состав атрибутивных характеристик телесности, являясь их составной частью. Во-вторых, *красота* является одним из ключевых или *базовых* (термин Ю. С. Степанова) концептов русской и, как мы предполагаем, китайской этнокультур, формируя центральную часть или ядро духовной культуры [56]. *Базовые концепты* (то есть константы), согласно Ю. С. Степанову, существуют постоянно (поэтому и названы Ю. С. Степановым константами) и имеют глубокие исторические корни, являясь коллективным достоянием этноса [216]. Наконец, в понятии *красота* воплощена одна из главных духовных ценностей человечества – эстетическая ценность, которая обычно и выражается в оценке.

В основе эстетической оценки лежит духовное начало человека, что и возвышает её над телесным, преходящим, тленным, а в то же время позволяет объединить внешнюю красоту и внутренний мир человека.

По мнению Н. Д. Арутюновой, эстетически оцениваются только предметы, доступные непосредственному восприятию на зрение и слух. Осязание, обоняние

и вкус не являются источником восприятия *красоты*. Когда оценочные предикаты *прекрасный, красивый* употребляются для оценки незримого мира – духа и души человека, господствует этическая оценка, тогда как эстетическое чувство возникает при созерцании самой формы предмета [7].

Зрительное восприятие является основным способом освоения окружающей действительности, именно оценки «первовидения» наиболее значимы в процессе установления контактов между людьми. Сознательно или подсознательно мы определяем ценность человека по его внешнему виду, а лишь позднее обращаем внимание на его личностные, моральные, психологические и интеллектуальные качества, ср.: *Встречают по одежке, а провожают по уму*.

Любая эстетическая оценка национально детерминирована. Бывает, что одни и те же объекты в разных национальных культурах получают разную эстетическую оценку. Анализируя эстетические концепты, мы приобретаем «национально ориентированный» взгляд на языковую картину красоты.

Несмотря на всю значимость духа, внутренний лик не может заслонить другой лик человека – лик внешний. Не все детали внешности одинаково значимы для эстетической оценки, например, красивые *уши* отмечают реже, чем *глаза*. Одна и та же часть тела в разных языках может оцениваться по разным параметрам. Например, *нос* у русских бывает *прямой* или *непрямой* (*кривой, курносый, горбоносый, орлиный*), тогда как нос у китайцев бывает *gao* (высокий) или *ta* (большой) по степени выпуклости переносицы. Внешность человека воспринимается также как указание на его внутренние свойства. Например, китайцы считают, что *круглый подбородок* является признаком доброты человека, а *квадратный* принадлежит, как правило, целеустремленному и волевому человеку.

В русском языке наглядное представление о красивом человеке дают метафоры, почерпнутые из мира природы и из животного мира, ср. фразеологизмы: *в самом соку, цветущий вид, наливное яблочко, лебединая шея, походка павы*; метафоры: *роза, розанчик, бутон, цветочек, персик, ягодка, куколка*; гастрономические метафоры: *тело пышное, рассыпчатое, сдобное, ядрёное*; уподобление произведению искусства: *писанный красавец, писаная красавица*; сравнение с образами искусства, мифологии и религии: *красив как Аполлон, как херувим, красив / красива как ангел, красива как богиня, как Венера, как Мадонна*; ср. *красив как черт, дьявол*.

В китайском языке красота человека часто напоминает образы природы. Самые частотные метафоры, употребляемые в описании красоты женщины, это *hua* (цветы), *yu* (нефрит), *bing* (лёд) и *yuе* (луна) [154, 183].

Главными метафорами, создающими образ человека некрасивого, в русском языке являются зооморфные сравнения и метафоры: *лицо как сорочье яйцо, совиные глаза, жабыи глаза, рачьи глаза, волосы как крысиный хвостик, козлиная борода, лохматый как медведь* и др. Зооморфные метафоры, характеризующие некрасивого человека, присутствуют и в китайском языке: *yuан* (рыбьи глаза), *malian* (лошадиное лицо), *zhu lian* (лицо как у свиньи), *hou sai* (обезьяньи щеки), *ji zhua* (куриные пальцы) и др. [154, 182 – 183].

Красивая внешность как женщины, так и мужчины описывается с помощью цветowych характеристик. В традиционной культуре при описании красивой внешности, как правило, в качестве первого и часто главного параметра выступают не гармоничность и правильность черт лица, стройность фигуры, здоровые зубы, пышные блестящие волосы и так далее, а довольно коротко – цвет глаз и волос, иногда дополнительно – цвет лица [153, 74 – 80]. Главный секрет женской привлекательности как бы состоит именно в цвете. Красота человека

может «выцветать». В Китае о женщине, лишившейся красоты из-за старости, говорят *se-shuai* (*цвет вылинял*), ср. русское выражение: красота поблёкла. Самое распространенное сравнение девушек с цветами объясняется и их сходством в ярком цвете.

В качестве цветов-маркеров красивой внешности в китайской культуре выступает всего три (без учета их оттенков) – красный (алый), белый, черный (ср. *алые губы, белая кожа, черные волосы, глаза, брови*). В русской культуре эта палитра оказывается более богатой.

Подвергается описанию цвет кожи (часто кожи лица), глаз, губ, зубов, волос. У белолицей и белокожей красивой девушки кожа *белее снега, бела как сметана, как молоко*. Свежее и румяное лицо человека образно описывается оборотами: *румянец во всю щеку; румяна как роза; щеки цвета утренней зари; кровь с молоком*. Цвет лица говорит и о здоровье человека. *Бронзовая кожа (загар)* не только красивая, но и здоровая. *Алые, сочные и свежие девичьи губы как малина, как черешня, как вишня*. Ослепительно белые, здоровые и красивые зубы как *сахар, как редька*.

Во внешности русских людей наиболее подверженными варьированию цвета оказываются именно глаза: *синие, голубые, черные, карие, зеленые*; и волосы: *русые, рыжие, каштановые, золотые, черные*.

В народном представлении зримая красота часто противопоставлена другим качествам человека. Красота уступает уму: *Красота до венца, а ум – до конца; На красивого глядеть хорошо, а с умным жить легко; Красота и без разума пуста*. Поступки человека ценятся больше, чем его внешность: *Личиком гладок, да делами гадок; Не тот хорош, кто лицом пригож, а тот хорош, кто на дело гож*. Красота часто противопоставляется моральному облику человека: *Не ищи*

красоты, а ищи доброты; Плоха рожа, да душа гожа; Рожа крива, да душа пряма.

Как во фразеологии, так и в пословично-поговорочном материале основной темой является красота внутренняя – духовно-нравственная. И в количественном отношении исследуемый материал «внешности» уступает материалу «внутреннего мира». Большинство русских и китайских пословиц отводит красоте второе место после чести, совести, поступков и морального облика человека, указывает на неглавную, дополнительную роль красоты в управлении миром.

Избрав темой исследования именно телесную портретизацию человека в описании его соматических характеристик, необходимо отметить, что каноны женской красоты периодически меняются и не совпадают у разных наций и народов.

Раскрытие этого вполне самостоятельного и обширного по своему материалу аспекта темы выходит за рамки нашего исследования, поэтому лишь обзорно остановимся на азиатских (китайских) и европейских (русских) канонах красоты, отметив, что цивилизация и прогресс в последние десятилетия в значительной мере способствуют стиранию традиционных в этом смысле границ.

У населяющих Китай народов понятия о красоте весьма специфичны. Когда в XVII веке маньчжуры завоевали Поднебесную и основали последнюю императорскую династию Цин (1644-1911), то были поражены красотой ханьских (китайских) женщин, и два последующих века брали в жены и наложницы именно их. И лишь во второй половине XIX века одна маньчурка смогла поразить императора Сяньфэна своей неканонической красотой: овальное лицо, высокий рост и громкий голос наложницы Цы Си (что означает "Святая Мать") выгодно выделяли её из женского окружения. Совершив головокружительный прыжок из рядовых наложниц в императрицы, "Маленькая Орхидея" (такое имя было дано ей

при рождении) долгие годы правила огромной страной. Роскоши ее двора могли позавидовать самые богатые монархи мира. Деньги, собранные со всей страны на создание современного флота, Цы Си потратила на строительство Летнего дворца недалеко от Пекина. О не состоявшемся военном флоте здесь напоминает стоящая в озере Мраморная лодка, на которой Цы Си любила обедать в жаркие летние дни. Долгие годы императрица оставалась молодой и привлекательной. По неподтверждённым источникам, каждое утро она принимала ванну из женского грудного молока [195].

В соответствии с канонами классическая китайская красавица – это создание с хрупким сложением, тонкими длинными пальцами и мягкими ладонями, нежной кожей и бледным лицом с высоким лбом, маленькими ушами, тонкими бровями и маленьким округлым ртом. В соответствии с каноном, ребенка укладывали спать на жёсткую деревянную кровать не только для того, чтобы позвоночник был ровным, но и для формирования плоского затылка, что является одним из критериев красоты. По фигуре китайки старались быть более плоскими, скрывая округлости тела плотно обтягивающей одеждой. Они сбривали часть волос на лбу, удлинняя овал лица и отбеливая его рисовой пудрой; брови красили в зелёный цвет, а зубы золотили; щёки румянили кармином и шафраном; добивались идеального очертания губ, накладывая помаду кружком (ср. с русским выражением *губки бантиком*); особое значение китайские женщины придавали длине ногтей, которые считались знаком достоинства и богатства; волосы с помощью шпилек и заколок укладывали в сложную волнистую причёску, которую ценители уподобляли – высший комплимент – *дракону, резвящемуся в облаках*, причем наиболее ценным было умение воссоздать в причёске лишь едва угадываемый образ *дракона*, скрытого *облаками*; чтобы выглядеть изысканными, женщины из высшего общества покрывали лицо рисовой пудрой, а щёки – румянами, красили

губы помадой цвета *спелой вишни*; использовались и другие украшения: серьги, декоративные шпильки и гребенки, кольца и браслеты; наконец, китайские красавицы пользовались цветочной водой и ароматным мылом, пропитывали одежду запахом дорогих благовоний. Этикет предписывал, чтобы лицо женщины всегда было бесстрастным, а движения – сдержанными и плавными. Смеяться на людях, обнажая зубы, для женщины было признаком плохого воспитания, отголосками чего сегодня является то, что китайские девушки часто прикрывают рот ладонью, когда смеются. Перечисление этих и многих других секретов женской привлекательности в китайской культуре было бы неполным без хотя бы краткого упоминания о так называемом *золотом лотосе* (цзиньлань), обычае бинтовать ноги [195].

Предание гласит, что первой забинтовала ноги, чтобы придать им форму полумесяца, Яо Нян, жена императора династии Тан (618-907) Ли Юя, знаменитого автора любовной лирики. Утверждают, что по приказанию Ли Юя для Яо Нян выстроили сцену в форме большого лотоса, на которой она танцевала с перебинтованными ступнями. Это стало модным, и вскоре знатные дамы Поднебесной стали следовать примеру Яо Нян. Эта практика распространилась по всей стране, став неременным атрибутом и своего рода эталоном китайской женской красоты. Со временем маленькие ножки стали своеобразным символом женственности и гарантией успешного замужества девушки. Классическая фраза из семи иероглифов так описывает идеальную женскую ступню: *тонкая, маленькая, острая, изогнутая, благовонная, мягкая, симметричная*, что и получило название *золотой лотос* (цзиньлань), длина которого составляла 10 см [195].

И не так важно, что современные исследователи полагают, что главной причиной бинтования ног было не столько стремление к красоте, сколько желание

удержать женщину дома и ограничить ее общение с окружающим миром. Обычай этот, скорее всего, ввели конфуцианцы, полагая, что лучшее место для женщины – её дом, а главное предназначение – рожать детей. Для того, чтобы получить *золотые лотосы*, когда девочке исполнялось 4-5 лет, четыре пальца ноги подгибались вниз и привязывались к ступне. Девочка привыкала ходить, время от времени меняя бинты, а стопа практически переставала расти. Для достижения идеальной длины в 10 см, бинтовать ноги нужно было начинать именно в этом возрасте, чтобы избежать болевого шока, с одной стороны, и до формирования стопы – с другой. В этом нежном возрасте китайские девочки узнавали, что красота действительно *требует жертв*. Через 4-5 лет болезненные ощущения, вызванные бинтованием, начинали притупляться, но женщины бинтовали ноги всю жизнь, всю жизнь ощущая тупую боль. С европейской точки зрения, бинтование ног противоестественно. *Золотые лотосы* слишком большая и даже несоизмеримая жертва. Однако, здесь мы сталкиваемся с канонами традиции, которые не всегда отвечают логике и здравому смыслу, подчиняясь некоему идеалу традиционной культуры, алогичному и непредсказуемому в координатах иной ментальности.

В каждой стране движение за свободу и равноправие женщин имеет свои национальные особенности. В Китае в начале XX века развернулось движение против бинтования ног. Кстати, правившие Китаем в 1644-1911 годах под именем династии Цинь маньчжуры своих девочек не бинтовали, оставив этот удел китаянкам, которых легко можно было отличить по этому признаку [195].

Конечно, не только *золотыми лотосами* определялась женская красота. Её основу составляла свойственная женщинам всего мира неуловимая аура, которую называют женским обаянием. И китайцы дали ей свою интерпретацию. Секрет женского обаяния, как утверждает писатель Ли Юй, – в том, чтобы *сделать*

старое молодым, уродливое – прекрасным, привычное – изумительным, умение каждой женщины быть очаровательной и обаятельной *исходит от Неба*, постигается интуитивно и не передается по наследству. Эта неуловимо тонкая материя не исчезает с годами и не подвластна старению, значит, обаятельная женщина всегда красива [195].

По-настоящему красивая женщина – не только обладательница *золотых лотосов*, она разбирается в живописи и поэзии, может поддержать разговор мужчин на любые темы. Важное достоинство женщины – это очарование и магия красоты, скрытая под покровом покорности. Так, очень кратко и схематично, может выглядеть традиционный идеал красоты в китайской культуре. Его, безусловно, дополняют особенности, свойственные различным народностям Китая.

Например, девушки народности ли, проживающей на субтропическом острове Хайнань, издавна покрывают свое тело татуировками. Старинная легенда гласит, что когда-то красота девушки стала причиной её горя, с тех пор все представительницы прекрасного пола стали *уродовать* свое тело, шею и ноги татуировкой, чтобы избежать подобной участи [195]. Сегодня, по иронии истории и культуры, девушки народности ли могли бы считаться самыми модными в Лондоне или Нью-Йорке. Всё это лишь подтверждение относительности представлений о внешней, телесной, красоте. Может быть, именно это и пытались доказать после 1949 года китайские коммунистки, отказавшись от всего, что могло выдать в них женщину. Платья сменились брючными костюмами в стиле Мао, *драконы, резвящиеся в облаках* превратились в практичные стрижки, а пудра, румяна и прочие женские штучки оказались забытыми.

В свою очередь, начало политики реформ и открытости, провозглашенной Дэн Сяопином в 1978 году, отразилось и на женской внешности. Сегодня в Китае

косметический бизнес – одна из процветающих отраслей экономики. Женщины стали прибегать к пластическим операциям, самые популярные – поднять нос, изменить форму груди, глаз, избавиться от морщин и лишних жировых отложений, причем чаще всего к хирургам приходят женщины в возрасте от 20 до 40 лет.

Сегодня эталонная женская красота – это тонкие черты лица, небольшой нос, отчетливо выраженный подбородок, здоровая кожа, густые волосы, правильный прикус, стройная шея, большие глаза, узкие челюсти, полные губы и высокие скулы [195]. Во многом этот эталон красоты формируется современными средствами массовой информации, киноиндустрией, модой. Так, в соответствии европейскими идеалами эталоном красоты является высокий рост в сочетании с известными пропорциями 90-60-90. Однако, во все времена у всех народов канонический образ женской красоты был слишком изменчив.

В поэтическом романе испанского писателя-гуманиста Хуана Руиса (1283 – ок. 1350), автора "Книги благой любви", эталонная красота складывалась из серповидных бровей, светлокудрых волос, маленькой головки, тонкого стана, изящных ушек, точеного носика, белых ровных зубов и лебединой шеи [118].

Для понимания эстетических идей позднего Возрождения значительный интерес представляет трактат итальянского писателя Аньоло Фиренцуола (1493 – 1543) «О красотах женщин – два рассуждения» (1541), где подробное описание канона женской красоты является главной темой диалогов, причем один из участников беседы стремится воссоздать идеальную красавицу из отдельных качеств своих собеседниц. Для Фиренцуолы в каноне женской красоты должны были присутствовать 37 признаков – *вид, внешность, обаяние, прелесть, изящество, величие* и др. – каждый из которых служит средством для раскрытия тех или иных женских достоинств. Общим же критерием женской красоты должна

быть, по мнению Фиренцуолы, только рука: *большая, белая, с розовой мягкой ладонью* [149].

Тридцать три тройки, так в 18 веке назывался романтический канон, по которому европейцы оценивали красоту женщины. У красивой женщины, отвечающей этому канону, три части тела должны были быть белыми: кожа, руки и зубы; три – черными: глаза, брови и ресницы; еще три – красными: губы, щеки и ногти; три – длинными: фигура, волосы и руки; три – широкими: грудь, лоб и расстояние между бровями; три – полными: руки, бедра и икры; три – тонкими: губы, волосы и пальцы; три – маленькими: грудь, голова и нос, и так далее [191]. И всё же ощущение красоты всегда было интуитивным и редко поддавалось точным измерениям.

Наконец, осталось добавить, что на Руси красавиц растили по-своему. В средние века девочкам из богатых семей запрещали шить, чтобы они не привыкали держать голову опущенной и не кололи пальцы, читать, чтобы не портили глаза, много есть, чтобы не толстели. Свои представления о красоте существовали у разных классов. Н. Чернышевский в своей диссертации «Эстетическое отношение искусства к действительности» (1853) писал, что идеал женской красоты у крестьянина – здоровая цветущая девушка (*кровь с молоком*). Потому что здоровье было необходимо для нормальной трудовой жизни и достатка – мечты крестьянина. Только такая девушка могла стать и хорошей помощницей в работе, и женой, и матерью. В других сословьях русского общества идеалы женской красоты были иными.

Несколько в ином аспекте проблема эталонной телесности будет рассмотрена в заключительной части работы.

§2. Эталонное тело культуры.

В предыдущих разделах работы в рамках лингвистической соматографии мы познакомились с тем, как может быть представлено тело человека в языковом сознании представителей той или иной культуры. Были сопоставлены соматологические карты носителей китайского и русского языков. Это показало, что карта тела представляет собой когнитивную схему ориентировки человека в отношениях *свой – чужой*. Телесная акцентуация конкретного языкового коллектива подобно матрице, считывающей ту или иную информацию, стремится к восприятию и воспроизведению собственного этнокультурного образца в виде некой эталонной формы *своей* телесности. Таким образом, по всей видимости, происходит формирование канонов телесности и телесной красоты внутри культурного пространства со свойственным ему амбивалентным (Ю. А. Сорокин) характером отношений [см.: 127; 130; 131]. Амбивалентности к *своим* и к *своему* противопоставлена одновалентность отторжения *чужих* и *чужого*, что надо рассматривать, на наш взгляд, в качестве психологического механизма формирования *суггестивного* пространства, по Б. Ф. Поршневу, суггестивного поля культуры [105]. Суггестия выступает в качестве одного из факторов интеграции и самосохранения общества, действуя на системном уровне и препятствуя смешению этнокультур разных типов [134].

Сформированный и защищенный таким образом телесный канон многократно воспроизводится в культуре средствами литературы и живописи, кинематографа и скульптуры, визуальной рекламы и т.п. Иными словами, создание телесного идеала вне той или иной культурной традиции, т.е. такого, который был бы принят в качестве *своего* в различных культурных ареалах, представляется возможным лишь теоретически. На практике же подобный *коллаж* не может дать ощущения целого, дробя сознание и отсылая к различным

культурным образцам. Вот один из примеров такого мысленного эксперимента. «...Как он полагает, для впечатления особенно важны, конечно, ягодицы. В оптимуме они обычно так же музыкальны, как и скрытые места сочленений... Говорят, Ботичелли очень музыкален: это натяжка. Он, скорее, скован и архаичен, даже несколько манерен; культ женского "смака" пошел именно от него, но зад у Ботичелли вяловат, он больше заботится о линии... С линией, пожалуй, гораздо лучше у Энгра... < ... > Всего вернее лучшие женские ягодицы можно найти в вырезе платья Джоконды: это достаточный намек, – скорее, ощущение искомым (и вычисляемым) ягодиц... А вот шею можно взять у Ботичелли. Конечно, шея должна быть длинной, но не у Модильяни же ее брать, там болванками пахнет; это все равно, что брать у Пикассо. Вообще говоря, шея не должна иметь никакой функциональной жилистости, в противном случае погибают все эмоции. Волосы – лучше у Рубенса: там всего много, и волос тоже. Ручки у японцев возьмем. Как представишь, что такие пальчики тебя ласкают, червячки этикие, больше ничего и не нужно. Разве что грудь: она не должна быть большая, уважающему себя джентльмену просто нечего с ней делать, только отвлекаться. Особенно важны еще те скрытые части, которые более всего и смущают неподготовленного, например, жилистый пах (балерин), глубокие впадины подмышек, то есть все места естественных сочленений. Кстати если все эти подколенные, подлокотные и заушные ямки не безобразны – женщину уже можно считать прекрасной. Подмышки можно опять-таки взять у Энгра, колени тоже. Плечи найдутся сами. Это последний штрих, изюм, импонаж. Со спиной трудней. Со спиной у женщин вообще пробел. Это неоткрытый материк, она не должна быть ни мускулистой, ни жирной, ни костлявой. Какой она должна быть?.. Он не знает. Зато знает совершенно точно, что именно поэтому "Венера в зеркале" Веласкеса так уязвима – спина там ничего не говорящая. Ноги надо взять у греческой

скульптуры, – скорее всего, у Дианы. Уважающий себя мужчина начинает разглядывать женщину с ног. Ноги задают тон всему остальному. Поэтому они должны быть легкие и точеные, как у Дианы-охотницы» [102, 172 – 173]. Такое заимствование различных культурных образцов не менее забавно, на наш взгляд, нежели предпринятая Н. В. Гоголем портретизация черт лица, принадлежащих разным персонажам в «Женитьбе»: «Если бы губы Никанора Ивановича да приставить к носу Ивана Кузьмича, да взять сколько-нибудь развязности, какая у Балтазара Балтазарыча, да пожалуй прибавить к этому еще дородности Ивана Павловича, я бы тогда тотчас же решилась» [34, 612].

Что же обеспечивает целостность соматологических представлений этноса, его телесную аутентичность, будь она задана в визуальной или иной знаковой форме? Мы лишь предположим, что в основе телесной автопортретизации этноса лежит некий архетипический эталон телесности, моделирующий бытие человека не только внутри, но и за пределами антропологических границ. Отражая религиозно-мировоззренческий смысл коллективного бытия этот эталон в телесной форме воплощает бытие человека в единстве его земного и космического измерений. С точки зрения формальных характеристик этот культурный эталон не должен быть копией реальной телесности, должен, по крайней мере, нести в себе какие-то черты не-земного бытия. С другой же стороны, такого рода телесный эталон должен быть читаемым представителями конкретного этноса, иначе он утрачивает своё суггестивное значение. Как представляется, с такого рода представлениями идеальной телесности мы соприкасаемся в религиозном искусстве, идеальная телесная образность которого оказывает безусловное, пусть не всегда явное, влияние на телесность реальную, одухотворяя последнюю.

Отдавая себе отчет в том, что затронутая тема чрезвычайно обширна и многогранна, мы лишь фрагментарно остановимся на эволюции телесности в человеческой истории.

Первые изображения людей появляются в эпоху позднего палеолита. От Средиземного моря до Байкала обнаружены небольшие скульптурные изображения женщин, так называемые *палеолитические Венеры* (см.: Приложение 2 работы). Они представляют собой безличные женские фигуры с пышными формами в статичных позах. Были выдвинуты различные предположения о смысловом содержании скульптур: от воплощенных в них эротических представлений первобытного человека до изображения богинь плодородия [192]. *Палеолитические Венеры* демонстрируют первые представления о человеческой индивидуальности как телесное воплощение сил мироздания в человеке. Главной отличительной чертой человека в эту эпоху является его половая принадлежность, что и находит своё место в первобытной скульптуре. Отсутствие лиц у фигурок показывает, что оно не являлось значимым для идентификации человека. Его личность, индивидуальность, еще полностью подчинена силам природы и растворена в них.

На ранних этапах развития культуры концепции рода, тотема, первопредка носят если можно так сказать теломорфные очертания, имеют телесные формы. Тело человека в ранних формах искусства уже моделирует складывающиеся представления человека о своем месте в природе. Таким образом, тело человека изначально получает свою интерпретацию не в категориях индивидуального Я, но коллективного МЫ. Первично, это уже тело коллектива. Обрядовые коллективные танцы (например, *хоровод* у восточных славян), хоровое пение и игры несут и передают идею коллективного тела, влитого в природные циклы [142].

В первых образцах искусства часто соединяются черты человека и животного. Памятники древнейшей графики и скульптуры, найденные на территории Европы, Сибири и изображающие предков-тотемов (человек-бизон, человек-птица и др.) говорят о том, что в обрядах тотемистических верований антропоморфные изображения играли большую роль. Звероподобные маски, личины, изображения полу-людей – полу-животных, встречающиеся в искусстве многих первобытных культур, свидетельствуют об изначальной связи человека с природой, о его стремлении к единению с ней. Но в архаичном тотемистическом миропонимании телесность человека – лишь основа или форма, которая может меняться в зависимости от связи с тем или иным тотемом. Этому типу мышления свойственно принципиальное отождествление знака и значения, а потому изображение лица, как наиболее характерной и индивидуальной части тела, было табуировано. Отношение к портретизации тела, к его изображению, как предмету, мистически связанному со своим прототипом, проявляется в различных суевериях. Право на *графическое удвоение* тела конкретного человека, его соматографию, строго регламентировалось обществом. Известно, что в древнем мире существовал запрет на портретное изображение, который был связан с магическими и религиозными представлениями.

В создании телесных образов человека искусство Древнего Египта на протяжении всей своей истории строго нормативно и тщательно регламентировано. Статуи фараонов не имели портретного сходства, изображался не конкретный субъект, а его социальный статус, что делалось в соответствии с определенным телесным каноном. И. Кон пишет: «Это не просто изобразительное искусство, а часть древнеегипетского космоса. Статуарность и неподвижность выражают стремление передать идею постоянства и вечности. /.../ Египетское тело похоже на архитектурный памятник, его отличает постоянство пропорций и

соотношения частей. Ширина плеч, объем грудной клетки, длина туловища известны заранее, это не портрет, а эмблема. Это особенно верно для официальных изображений богов и царей, но в той или иной степени распространяется и на образы обычных людей [60, 68 – 69]. В буддизме имеется подробное описание тела Будды со всеми его внешними чертами и особенностями. Это так называемые "тридцать два знака Будды" и "восемьдесят малых знаков". Об этих знаках есть легенда, частично перекликающаяся, кстати, с текстами Евангелий в повествовании о Христе. Когда Будда появился на свет, старец-отшельник Асита спустился с Гималаев в Капилавастху. Войдя во дворец, он совершил у ног младенца жертвоприношение аргха, а затем трижды обошел вокруг ребенка, взял его на руки и прочел на его теле тридцать два знака Будды и восемьдесят малых знаков, видимых его внутреннему зрению [145].

Есть несколько списков как "тридцати двух знаков Будды", или "тридцати двух знаков совершенства", так и восьмидесяти малых знаков. Вот некоторые из Тридцати двух знаков Будды: 1. *Хорошо сформированные голова и лоб.* 2. *Иссиня-черные блестящие волосы; каждая прядь вьется слева направо.* 3. *Широкий и прямой лоб.* 4. *Белоснежный волосок между бровями, повернутый направо.* 5. *Ресницы, похожие на ресницы новорожденного теленка.* 6. *Блестящие темно-синие глаза.* 7. *Мягкий и длинный язык.* 8. *Челюсти, напоминающие челюсти льва.* 9. *Плечи и руки красивой формы.* 10. *Семь главных частей тела полны и округлы.* 11. *Кожа золотистого цвета.* 12. *Длинные руки, благодаря которым можно, не сгибаясь, достать кистями колени.* 13. *Верхняя часть тела похожа на львиную.* 14. *Тело выпрямлено, подобно телу Махабрахмы.* 15. *Из каждого волосяного мешочка растет лишь один волос.* 16. *Эти волосы на верхушке наклонены вправо.* 17. *Полные и округлые икры.* 18. *Ноги, похожие на ноги оленя.* 19. *Пальцы рук и ног тонкие, одинаковой длины.* 20. *Удлиненные пятки.* 21. *Высокий подъем стопы.*

22. *Тонкие и длинные ступни и кисти рук.* 23. *На подошве видны два сияющих колеса с тысячью спиц* и др. [см.: 145].

Если принять тридцать два знака за реальное описание живого человека, то придется признать, что такого человека не существует. Указанные телесные признаки лишь подчеркивают, что Будда представляет собой необычный и новый тип телесности, моделируемый в соответствии с космологическими представлениями и канонами буддизма.

Появление ранних портретных изображений связано, прежде всего, с культом захоронения и ведет свое происхождение от посмертной маски. Тема первых «портретных» изображений – человек, приближенный к сверхъестественным силам, перешедший в другое качество, ставший «духом». Такая портретная маска заменяла умершего человека в сознании живущих, через нее осуществлялась связь между миром живых и миром мертвых; также она выступала выражением отрицания смерти, как предела, конечности, служила гарантией воскрешения и продолжения жизни в другом мире. Подобные маски свидетельствуют о совершенно ином, чем это было на более ранних ступенях развития человеческого общества, отношении к облику соплеменника. Возникновение обычая создавать маски показывает, что лицо постепенно становится главным признаком, главным отличием, средством идентификации человека, средоточием его индивидуальных черт.

Использование маски в архаических культурах, будь то заупокойный культ Древнего Египта или культуры некоторых народов Африки или же доколумбовой Америки, говорит о важности подобного культурного явления, связанного с ранними религиозными представлениями о мире и человеке.

Надо полагать, что маска стала своего рода предтечей портретного жанра в раннем искусстве. Римский портрет ведет свое происхождение от восковой маски,

которая снималась с лица умершего и хранилась в течение нескольких поколений в доме, как это было принято у этрусков [50].

Маски играли заметную роль в погребальных обрядах римлян. (см.: *Тогатус Барберини: Римлянин с масками предков* в Приложении 2 работы). Об этом обычае рассказывают древние авторы: историк II века до н.э. Полибий и знаменитый римский ученый I века н.э. Плиний. Так, Полибий указывает, что маски надевали люди подходящего роста и телосложения. Одежда их соответствовала должности и общественному положению, которое при жизни занимало изображаемое лицо. В таком виде они сопровождали похоронную процессию на колесницах, а когда она достигала Форума, «предки» в масках рассаживались в креслах из слоновой кости, после чего родственник умершего произносил траурную речь, восхвалявшую покойного и его предков [17, 17 – 19].

Позже натуралистичность римского искусства соединилась с египетской традицией мистического отношения к изображению внешности человека, что и стало художественной основой развития иконописи.

В художественной культуре европейской античности понимание образа человека и его телесности несколько иное. В искусстве Древней Греции были созданы идеальные образы телесной красоты, воплощенные в Богочеловеке. Весь древнегреческий пантеон – это идеал для подражания. Красота тела становится культом. Отметим, что древнегреческие мужчины не были похожи на дошедшие до нас прекрасные статуи. «Изящные античные скульптуры, хотя и делались с конкретной натуры, были не столько портретами реальных мужчин, сколько образцами идеальной и потому недостижимой ("божественной") или трудно достижимой красоты» [см.: 60, 77 – 78]. Судя по остеoarхеологическим данным (ископаемые остатки костей), обитатели древнего Пелопоннеса были в большинстве своем приземистыми, плотными и коротконогими [см.: 60, 77].

Интерес к индивидуальности, стремление не только передать телесную характеристику, но и отразить характер, духовный мир конкретной личности получает своё развитие лишь в эпоху эллинизма. Однако, именно в античности происходит осмысление человеческого тела в качестве канона.

В эпоху Возрождения с окончанием Средних веков вновь появляется интерес к античности. В это время было вновь открыто имя инженера римской армии, архитектора второй половины 1 века до н. э. (эпоха Цезаря и Августа) по имени Марк Витрувий Поллион. Он является автором трактата *De architectura libri decem* (лат. Десять книг об архитектуре), самого древнего и единственного трактата по теории архитектуры, сохранившегося до наших дней с дохристианских времен. Манускрипт Витрувия был принят учеными, архитекторами и художниками Возрождения как главная доктрина античной архитектуры.

Один из общих принципов Витрувия требует соразмерности архитектурных деталей человеческому телу и его пропорциям. По его мнению, совершенство человеческого тела проявляется в том, что человека с широко расставленными руками можно вписать в квадрат, стороны которого касаются темечка, пальцев рук и пяток (лат. *Номо ad quadratum*). Эта же фигура может быть вписана в окружность, центр которой совпадет с пупом (лат. *Номо ad circulum*). Оригинальный манускрипт Витрувия не содержит иллюстраций. И только Леонардо Да Винчи удалось эти два положения совместить в одном рисунке, получившем название «Витрувианский человек» (1490-1492 г.) (см.: Приложение 2.).

«Витрувианским человеком» в литературе последующих веков называли подобные изображения, демонстрирующие пропорции человеческого тела, а также их связь с архитектурой. Впоследствии по этой же методике Корбюзье

составил свою шкалу пропорционирования, повлиявшую на эстетику архитектуры XX века [193].

У Витрувия описаны и другие антропометрические закономерности, например: *ступня составляет четыре ладони, локоть составляет шесть ладоней, высота человека составляет четыре локтя (и соответственно 24 кисти), шаг равняется четырём локтям, размах человеческих рук равен его высоте, расстояние от линии волос до подбородка составляет 1/10 его высоты, длина руки составляет 2/5 его высоты* и т.п. [193].

Повторное открытие математических пропорций человеческого тела в XV веке, сделанное Да Винчи и другими учёными, стало одним из великих достижений начала ренессанса. В наше время Витрувианский человек в версии Л. Да Винчи уже не воспринимается как геометрическая схема человеческого тела. Он превратился в символ человека, человечества и вселенной.

Наконец, кратко остановимся на формировании телесного канона в православном христианстве. В центре внимания христианского искусства находится не *тело*, а *Лик*, понимаемый в иконописи как обозначение духовной сущности человека [см.: 159, 248 – 249]. В раннехристианской культуре иконоборческие споры привели к пониманию того, что на иконе изображается не только божественная природа Христа, и не только его человеческая ипостась, а его личность, которая понимается как совмещающая в себе две природы: божественную и человеческую. Образ страдающего во имя искупления греховности мира Богочеловека стал переворотом в сознании, давшим новое измерение, новое понимание личности [см.: 57, 258; 99]. Под словом *Лик* понимается 1) внешний вид, образ человека; 2) образ святого в православии; 3) икона; 4) изображение лица святого на иконе и др. [см.: 194].

Князь Евгений Николаевич Трубецкой, русский философ и писатель, дал целостное, одновременно художественное, историческое и богословское истолкование древней русской иконы [141].

Е. Н. Трубецкой назвал иконопись *умозрением в красках*, так как она направлена не на создание художественной копии мира, не на видимое телесным зрением, а на постижение внутренних, скрытых от глаза, духовно постигаемых основ явления. Иконопись, в противоположность античному искусству, не следует принципу подражания или копирования (мимесиса). Человек входит в иконописное искусство не в красоте своего телесного облика, с его характерными чертами, движениями, мимикой, а в его духовной ипостаси. Понятие *Лик* выражает одно из важнейших представлений христианской антропологии о человеческой природе: о том образе человека, который он утратил в результате *грехопадения* и который он снова может обрести после *воскресения*.

«Религиозная живопись европейского средневековья, и в римских катакомбах, и в византийской мозаике, и в росписи православных храмов, нашла... решение проблемы выявления всепоглощающей духовности своих героев – Пантократора, Оранты, Богоматери с младенцем Христом, персонажей икон, – канонизировав их фронтальное расположение по отношению к зрителю, дабы они могли смотреть ему прямо в глаза и вовлекать его таким способом в непосредственное с ними духовное общение, или же демонстрировать ему состояние духовного самопогружения...» [60, 104].

Одно из первых изображений Иисуса Христа (фрагмент росписей римских катакомб, IV в.) представлено в *Приложении 2* работы. Таким образом, созерцание иконы – это не эстетическое любование, а способ общения и приобщения к Слову. Сама же икона выступает не в качестве портрета, а в качестве сакрального текста.

В тройственности *Лик* – *лицо* – *личина* (маска) выражены три разных подхода к постижению человеческой сущности в христианской культуре. Если *Лик* выражает извечную духовную сущность человека, то *лицо*, например, запечатленное в портрете, раскрывает внутренний духовный мир человека, но при этом фиксирует преходящее. Наконец *личина* – это маска, натянутая на лицо социокультурными императивами времени.

Иконописное изображение не передаёт ни возраст, ни эмоции, ни иные преходящие характеристики человека. Её интересует человек в его «идеальном», вневременном духовном состоянии. Иконописное понимание человека утверждает духовную высоту личности, а икона и *Лик* выступают как особые формы постижения природы и сущности человека в культурном пространстве христианства.

Различные способы соматографии человека, как феномен культуры, многогранно включены в систему современной цивилизации. По этой причине фактор портретизации человека средствами различных знаковых систем (в лингвистике, в невербальной семиотике, в живописи и скульптуре и т.п.), становится все более значимым не только в художественном творчестве, но и в более широких границах: культурных, политических, социальных. Такого рода представление человека, его соматография, является вместе с тем и его моделью, ориентированной на те социальные роли и задачи, которые он выполняет, осмысливая себя членом ли того или иного этноколлектива, социума ли, нации, расы или всего человечества.