

*Антоанета Анчева*

## АНТИЧНИЯТ МОДЕЛ – ЕСТЕТИЧЕСКА ПРОГРАМА И МЕТОД НА ОБУЧЕНИЕ ПРЕЗ XVII ВЕК.

*Antoaneta Ancheva*

## THE ANCIENT MODEL – AN AESTHETIC PROGRAM AND METHOD OF TEACHING DURING THE 17TH CENTURY

**Abstract:** During the 17th century there was a change in the style and the aesthetic principles as well as in the canon, the proportions and the type of the figures depicted. In fact, towards the end of the seventeenth century, studying the ancient models took priority over the study of nature. The “Ancient Model” became not only a teaching method in the art academies, but also an aesthetic base for shaping the style and the manners of work. This is something we can see in the illustrative parts of the anatomy for artist’s books of the era. The presence of images of emblematic ancient sculptures becomes almost obligatory.

**Keywords:** anatomy for artists, art, ancient model

---

Въпреки че е наследник на Ренесанса, XVII век се обособява в история на изкуството със своята неповторимост и изключителен принос в световната художествена култура. Неповторимост не само в мисленето и световъзприемането, но и в интензитета на художествения живот. Човекът отново променя своето място в мирозданието – от центъра на света през Ренесанса до неведома частица в него, подложен на въздействието на външни и вътрешни сили и често безсилен и подчинен на тях.

С разширяването на кръгозора на човешката личност се усложняват човешките взаимоотношения. Особено значение за това има и философията, която обръща поглед към проблемите на морала, разума и чувствата. Човекът вече не изглежда толкова идеален, както през Ренесанса, когато се следва антропоцентризмът на Античността, т.е. човекът е център на вселената и нейна крайна цел. Учени като Кеплер и Галилей ще докажат, че той е само частица от безкрайния свят. Преклонението пред всесилния, всемогъщ и всезнаещ човек естествено намалява, но затова пък се засилва интересът към сложните духовни и емоционални процеси, които социалните условия пораждат у него, т.е. засилва се значението на реалната среда. Човекът се поставя в сложни взаимоотношения, които пораждат не по-малко сложни решения по отношение на неговата психическа нагласа. Всичко това подготвя появата на такива неизмерими по талант и значение творци като Рембранд и Рубенс в изобразителното изкуство, като Шекспир и Сервантес в художествената литература. Всички те създават истинска епоха в човешката култура.

На мястото на ренесансовата представа за света идва бароквата, която вече го възприема не като хармонична и съвършена система, а като могъща и динамична стихия. Статичността и уравновесеността е заменена с бурна динамика и експресия, съдържаността – с приповдигнатост и силни страсти, стигащи понякога до афект, а симетрията – с контраст и претрупаност.

Противоположен като стил и изразна система, класицизмът, за разлика от барока, се проявява по-бавно и постепенно. Неговото отношение към света и ролята на човека в него се основава на рационалното и възвишено начало, извеждащо напред определени нравствени и граждански идеали като чувство за дълг, героизъм и т.н. Историците на изкуството сочат като една от най-характерните черти на класицизма обръщането към античното изкуство и традициите на Ренесанса и опита за тяхното съвместяване в единна естетическа система, основаваща се на определени правила и принципи.

Класицизмът разработва своя естетическа теория, за което съществен принос има Никола Пусен един от най-големите и талантиви негови представители във Франция. Той е не само безспорен авторитет като художник, но и като крупен теоретик на класицизма. Според него живописът е изображение на „духовни понятия“, които поради нейното естество се въплътяват в „телесни фигури“.

Промяната в отношението към човешкия космос променя и естетическите принципи, които налагат през XVII век нови живописни средства и способности за изразяване. Много повече отколкото когато и да било се търсят различни проекции в човешкия образ, свързани с неговия социален, национален и психологически статус. Художниците на XVII век допринасят много за обогатяване на пластично-анатомичните решения при изобразяването – те разнообразяват пози, движения, душевни състояния и т.н. Това става възможно благодарение на факта, че се появяват пособия върху строежа и пропорциите на човека, съобразени с изискванията и нуждите на изобразителното изкуство.

Всъщност до XVI век художниците са използвали анатомични трактати, медицински по своето съдържание и начин на изложение на материала. Едва през XVII век се появяват издания, които още в своите заглавия отбелязват, че са предназначени за представителите на изобразителното изкуство. В тях текстът е структуриран по различен начин от този на медицинските трактати. Те се отличават и по своята богата илюстративна част, която в повечето случаи съдържа чудесни художествени изображения. В изданията, предназначени за хора на изкуството, успоредно с информация за костния и мускулен строеж на тялото почти задължително се включва и описание за пропорциите. Освен исторически преглед на развитието на учението за пропорциите авторите често дават свои виждания по въпроса и предлагат свои канони, някои от които получават широка популярност и се налагат в художествената практика.

Още повече, че през XVII век изучаването на анатомията на човешкото тяло вече е задължително в новосъздадените академии. Всъщност първите художествени академии изваждат младите художници от ателиетата работилници в учебните зали. Теорията се съединява с практиката. Осъществява се мечтата на Леонардо „практиката ... да бъде изградена върху добра теория“.

Всъщност първите академии възникват в Италия под формата на свободни обединения на художници. Като първообраз на по-късно появилите се академии се явява създадената през 80-те години на XVI век академия от двамата братя Агостино и Анибале Карачи и техния братовчед Лудовико. Преименувана по-късно на Accademia degli Incamminati, тя е известна още като „Болонската академия“. В нея освен традициите на ренесансовото изкуство се изучава и натурата, като, разбира се, в духа на времето се изисквало тя да бъде преработена и облагородена, за да отговори на съществуващия идеал за красота. Важно място се отрежда на рисунката. Правят се копия на антични образци и се изучават прийоми на големите майстори на Ренесанса. Освен практическо обучение в академията се преподават и теоретични дисциплини – на първо място, анатомия и перспектива, а също история, митология и др. Обучението в академията на Карачи се основава на връзката между изкуството и науката.

Педагогическата система на Карачи включва отначало запознаването с най-простите прийоми на рисуването, след това се преминава последователно към рисуване по образци, на гипсови отливки и най-накрая на живи модели. За целта на натурното рисуване се изучава, и то в детайли, анатомията на човешкото тяло. Нейното преподаване е поверено на Агостино Карачи, който дори понякога демонстрира телесния строеж, правейки дисекции в присъствието на учениците. Въпреки това идеята за следването на принципите на великите майстори е била много силна, за което говори и мнението на Карачи, че развиването на око и ръката се постига чрез „често упражняване“ и „единствено чрез подражание“.

През 20–30-те г. на XVII век Болонската академична система оказва силно влияние и е в основата на формирането на барока в Италия.

През XVII век академиите в Западна Европа се създават една след друга – през 1648 г. е открита Парижката, през 1662 – Нюрнбергската академия, през 1696 – Берлинската и т.н.

Сред основателите на Парижката Académie royale de peinture et de sculpture, както се е наричала тогава, са художници от ранга на Philippe de Champaigne, Sébastien Bourdon, Charles Le Brun и др. Следвайки модела на предшестващите италиански академии, тя създава своя педагогическа система, придаваща голямо значение на академичната рисунка. Парижката академия е свързана с принципите на класицизма, който извежда напред ратиото, подчиняващо определени правила и норми, които трябва да се усвоят. В Академията се рисуваха голи модели и затова познанията за строежа и формите на човешкото тяло са от особена важност и тяхното овладяване е наложено като необходимо условие преди да се премине към изобразяването на облечена фигура. Усвояването на физическата структура се основава на добро познаване на костната и мускулната система, на външните форми и пропорциите на тялото. За целта от 1663 г. в Академията се провежда обучение по анатомия. Именно това е причината 5 години след нейното създаване да се появи и първата „Пластична анатомия“ с автор френският художник Франсоа Тортеба, *за която ще стане дума по-нататък*.

През 1643 г. е открита Антверпенската академия, т.е. три години след смъртта на Рубенс. Самият Рубенс (1577–1640) изучава анатомия по време на своето обучение в Италия, закъдето заминава на 23-годишна възраст. В своите бележки художникът отбелязва, че се опитва да върви по следите на античното изкуство, пред което дълбоко се прекланя и високо цени. Познанията за устройството и формата на човешкото тяло той придобива най-вече чрез рисунките на италианските майстори, които копира, като например тези на Леонардо, Рафаело и др. За интересите на Рубенс към анатомията, пропорциите и движението, както и към въпроси на оптиката и светлосиянката, съдим по записките в неговите бележници от това време. В тях той разглежда различни проблеми, свързани с изобразяването на човека. Всъщност рисунките и текстовете в бележниците на Рубенс са предназначени за собствената му подготовка. Най-общо неговите бележки могат да се разделят на такива, които се отнасят до елементите на фигурата, на фигурата в покой и движение, на детската и женската фигура и пр. Особено популярно е едно често репродуцирано екорше на мъж, което е гравирано от Понтиус по рисунка на Рубенс.

Интересни са изследванията на Рубенс, подкрепени с рисунки, върху формата и пропорциите на детската глава. При нейното построяване за профилното изображение той използва равностранен триъгълник, около върховете, на който описва три окръжности с радиус  $\frac{1}{2}$  от страната на триъгълника. При изобразяването на детската глава във фас Рубенс използва квадрат, около чиито върхове са описани четири окръжности с радиуси, равни на  $\frac{1}{2}$  от дължината на страната му. Така големият художник дава своя принос за системата на пропорциите.

През XVII век анатомията става популярна тема в изобразителното изкуство. Демонстрации на дисекции, изображения на одрани животни (екорше) и пр. виждаме в редица платна, включително и на едни от най-изявените представители на изобразителното изкуство. В Холандия е обичайна практика да се поръчват групови портрети на представителите на лекарските гилдии, които се ползват с неизменен успех. Безспорно интересът към тях като сюжет отразява интереса от страна на обществото към устройството на човешкото тяло. Нека напомним, че по това време стават особено популярни публични демонстрации на дисекции, обикновено осъществявани няколко пъти в годината върху телата на осъдени престъпници. Върху популяризацията на анатомията като наука изиграват роля и редица достижения в медицината по него време

През XVII век вследствие на настъпилите със създаването на художествените академии нови взаимоотношения и методи на преподаване се появява и необходимостта от учебни помагала и ръководства по анатомия, които да са съобразени с обучението по изкуство. Разбира се и преди са излизали анатомични ръководства с образователна цел, като това на Россо Фиорентино (Rosso Fiorentino, 1494–1540), което е едно от първите помагала. То е предназначено за краля на Франция Франсоа I и в него са дадени успоредно скелетни и мускулни рисунки на човешки фигури. С не лош илюстративен материал от гравюри и нелишено от научност е и ръководството на Laurentius Phrysen от 1518 г.

Първата пластична анатомия във Франция излиза през 1668 г. Това е „Abrégé d'Anatomie, accommodé aux Arts de Peinture et de Sculpture, Et mis dans un ordre nouveau, dont la méthode est très-facile, & débarassé de toutes les difficultés & choses inutiles, qui ont toujours été un grand obstacle aux

*Peintres pour arriver à la perfection de leur Art*“, а неин автор е френският художник и гравьор Франсоа Тортеба (Francois Tortebat, 1616–1690). Впечатлен от постиженията на Везалий и възхитен от гравюрите на Ван Калкар, той решава да ги приспособи към изискванията на академичното обучение. Затова още в заглавието, както и в предговора, Тортеба отбелязва, че тъй като изданието е пригодно за художници, то е освободено от всички „ненужни“ текстове и цели да им помогне да усъвършенстват своето изкуство. Той споделя, че това, което го е подтикнало към създаването на трактата, е, че медицинските анатомии объркват художниците и те трудно се ориентират в тях и се чувстват като в „гъста гора“. Много добър гравьор, Тортеба сам гравира изображенията в трактата. Три от тях представят скелета и илюстрират костната система, а седем са предназначени за демонстриране на мускулната система. Текстът обаче е съвсем кратък и е даден във вид на таблица с отделни колони, като обясненията за мускулите са разположени в три колони. Първата колона съдържа техните наименования, втората – залавните им места, а третата – тяхната функция. Гравюрите обаче са копия на тези на Ван Калкар от изданието век по-рано труд на Везалий (1543). Все пак Тортеба внася известни промени, що се отнася до някои пози и елементи на пейзажа. Медните плочи, използвани за изданието на първата френска пластична анатомия, също така са и по-големи като формат.

Изданието на Тортеба е предназначено за обучението в 20 г. по-рано създадената в Париж Académie royale de peinture et de sculpture, в която наред със специалните дисциплини се изучава и пластична анатомия. Интересното е, че той е трябвало да убеждава студентите от Парижката академия, че пластичната анатомия не създава „сурово и грубо изкуство“, както те мислели. Учебникът на Тортебат е преиздаван във Франция през 1733 и 1760 г., но в последното издание е с нови илюстрации и при изображенията липсва пейзажният фон.

Ще отбележим, че по същото време във Венеция излиза и анатомията на Giacopo Mogo „Anatomia ridotta all' ufo de' Pittori e Scultori“ (Венеция, 1679), която намира отзвук сред художествените среди.

Малко преди това един от най-известните представители на италианския барок Пиетро Беретини да Кортоната (Pietro Berrettini da Cortona, 1596–1669), който също се занимава с анатомия, създава серия анатомични рисунки. Те са датирани около 1618–1620 г. Рисунките са правени в болницата San Spirito in Sassia в Рим по време на дисекции на френския хирург Nicola Larché, при когото е учил анатомия и друг голям творец – Никола Пусен. Тези рисунки ще послужат за направата на гравюрите към излязлото 120 години по-късно, през 1741 г., издание „Tabulae anatomicae a celeberrimo picture Petro Berrettino Cortonensi delineatae, et egregii oeri incisae nunc primum prodeunt, et Gajetano Petrioli Romano Doctore, regis Sardiniae Chirurgo... Romae“, 1741. В него текстът е предоставен от Petrioli, 20 от гравюрите са изпълнени по рисунките на Кортоната, а останалите са заемки от Везалий, Валверде и др. анатомични издания. Изображенията са подчертано театрални, позите динамични, а фонът е изпълнен с различни архитектурни елементи. Отбелязано е, че изданието е предназначено специално за ползване от художници. En 1741 aparece la primera edición, de mano de Gaetano Petrioli, cirujano de Victor Amadeus II de Cerdeña 9.

През 1691 г. в Рим се появява и анатомията на римския хирург Bernardino Genga (1655–1734) „Anatomia per Uso et Intelligenza del Disegno“. Илюстративната част в нея принадлежи на френския живописец и архитект Шарл Егар (Charles Egrard, 1606–1689). Той е и един от основателите на Académie royale de peinture et de sculpture, а по-късно – и първи директор на Académie de France à Rome. Книгата съдържа 59 гравюри, от които 23 са анатомични, а останалите са репродукции на антични скулптури.

Трудът съдържа 9 изображения на костната система и 14 на мускулната, направени по време на дисекции. Това, което представлява интерес, е присъствието на изображения на антични скулптури, представени от различни гледни точки. Анатомизирани са Лаокоон, Херкулес Фарнезийски, Гладияторът от вила Боргезе, Венера Медичи, Момче, вадещо трън от крака си, Амазонката и Фавнът от вила Боргезе. Всички гравюри са с високо качество на изпълнението. Така за целта на преподаването започват да се използват образци от античната пластика – нещо, което утвърждава историческия подход в изкуство. Анатомията на Дженга се ползва с голям интерес и дори 34 години по-късно, през 1723 г., в Лондон излиза в превод на английски език.

Трябва да споменем и анатомията на ученика на Беретини да Кортоната – Carlo Cesio (1626–1686). Неговата „Anatomia dei Pittori“ е издадена в Рим през 1697. Текстът в нея е сведен само до

номерация, съдържаща наименованията на костите и мускулите, а изображенията определено отстъпват на тези от анатомията на Genga.

Към края на XVII век се засилва експресията в позите и жестовете на моделите, които, следвайки водещите изисквания на изкуството на барока за динамика и напрежение, стават по-раздвижени и драматични. В тази посока са и изискванията, които се отправят към художниците и се съдържат в издадените теоретични трудове. Всички те призовават творците да влагат повече чувство и изразителност във фигурите и образите на своите произведения.

Така през XVII в. във Франция и Германия се появяват няколко учебни ръководства, които, следвайки водещия принцип на изкуството на барока за динамика и напрежение, дават приоритет на движението на фигурите, на драматичните пози и изразителните жестове, както и на експресивността на мимиката. Такъв е например трудът на Анри Тестлен (Henri Testelin, 1616–1695), секретар на Парижката академия и професор по живопис. През 1680 г. той публикува своето произведение „Sentiments les plus habiles peintres de temps, sur pratique de la peinture“, в което една от главите е посветена на експресията при изобразяването на човешкото тяло и на връзката между душевните и телесните „движения“. Този труд оказва голямо влияние върху художниците. Друг автор – Joachim Sandrart (1606–1688), който е директор на Нюрнбергската академия, в своето изследване върху изкуството „Die Teutsche Academie“ също препоръчва да се влага повече вълнение в образа.

В Амстердам Жерар дьо Лерес (Gérard de Lairesse, 1641–1711) издава „Основно ръководство по рисувателно изкуство“ („Het Groot schilderboek“). Публикувано за първи път през 1707 г. и преиздадено през 1712, то претърпява още три издания през следващите няколко десетилетия. Лерес препоръчва художниците да влагат повече чувство и експресивност, които да постигнат чрез изразителни пози и жестове. Почитател на античното изкуство, Лерес счита, че в картините не трябва да се използват директно фигури, рисувани по натура, тъй като са „неправилни“, а първо трябва да претърпят някои „изменения“. Той е автор и на анатомичните изображения в трактата на холандския анатом G. Bildoo (1649–1713) „Anatomia Humani Corporis“, публикуван през 1685 година. Трудът съдържа 105 гравюри, направени по рисунки на Gérard de Lairesse, които едновременно представят живата и сецираната човешка фигура.

Както вече споменахме, в новосъздадените академии успоредно с рисуване на натурата се изучават античните образци и се следва принципът на подражание на „вкуса и маниера“ на античните майстори. Това до голяма степен се отнася не само до копиране и подражаване на тяхната пластика, пропорции и изразна система, но и на основните пози, които те са използвали. Дори в избора на стойката и положението на модела се чувстват художествените критерии и мода на епохата.

Така например през XVII век в академиите в учебните постановки са използвани най-често 3 основни пози – на седнала или полулегнала на земята мъжка фигура, на седнала върху „скала“ фигура със сгънат в коляното крак и силно извъртян торс или на права в пълен фас фигура в крачка. Повтарянето на позите от античните образци или на такива от произведенията на големите майстори е обичайна практика в учебния процес. Най-често за модели служат статуите на Аполон Белведерски, Херкулес Фарнезийски, Гладиятора от вила Боргезе, Дискобол и др. Освен единични образци се рисуват и скулптурни групи като при тях първенство държат тези на Лаокоон и Борците от вила Медичи. Що се отнася до подражанието на ренесансовите майстори – най-предпочитани са Микеланджело и Анибале Карачи и техните стенописи от Сикстинската капела и Палацо Фарнезе.

Предпочитанията към определени пози при академичното обучение продължават и през следващия, XVIII век. Така правата фигура обикновено се поставя в пълен фас, със здрава опора на двата крака и с изпъчен торс или опираща се на тояга, копие и пр. Асиметричната права поза с опора на единия крак, позната от Античността и Ренесанса, също е от задължителните, както и дърпащата въже фигура с наведен напред торс и хоризонтално изпънати ръце. В постановките задължително присъстват неизменните подиуми, цокли, колони и др. архитектурни елементи. Поради по-сложните пози дори е измислена система от въжета, която да осигурява неподвижността на модела и стабилността на етюдната постановка.

Разбира се, със смяната на стиловете и на новите естетически принципи и изразни системи изискванията към моделите и позите също се променят. Същото се отнася и за канона, пропорциите и типа на фигурата. Докато през XVII век доминира мускулестият и по-солиден типаж, през XVIII се

налага по-елегантният, фин и издължен модел, който обаче към края на века отстъпва първенството пак на по-масивната и солидна телесна структура.

Всъщност в края на XVII век изучаването на античните образци става приоритетно пред изучаването на натурата. „Античният модел“ е не само метод на обучение в академиите, а се превръща и в естетическа основа при оформянето на стила и маниера на работа. Нещо, което се отразява в изданията по пластична анатомия и особено в илюстративната им част. Присъствието на изображения на емблематичните антични скулптури става тяхна неотменна част. Сред академичните и артистични среди се разразяват спорове и диспути, като най-ожесточени са тези между радетелите на т.нар. „идеална красота“ („beau ideal“) и тези на „реалната красота“ („beau reel“), т.е. на естествената красота. За налагане на първия модел – на „идеалната красота“ – във Френската академия настоява безусловният авторитет Лоренцо Бернини по време на своето посещение през 1665 г. Насоките и препоръките на известния италиански скулптор следва и един от основателите на Académie royale de peinture et de sculpture в Париж Charles Errard (1606–1689), която съвместно с Bernardino Genga (1620–1690), професор по анатомия в Académie de France à Rome и Giovanni Maria Lancisi, съставят споменатата „Anatomia per uso et intellegenza del disegno“. Това популярно за времето си издание безспорно утвърждава идеята за античните образци като основен метод за обучение на студентите.

Разбира се, не липсват и противници на този, както те са го наричат, „италиански модел“ на обучение. Особено разпален дебат се разразява по повод фигурата на Херкулес Фарнезийски. И докато другите репродуцирани антични статуи са възприемани спокойно, то тази на древногръцкия герой разпалва страстите на редица художници и теоретици, които я възприемат като „тежка“ и „претоварена“.

През XVII век с голям успех се ползва канонът на френския живописец, представител на барока Жерар Одран (Gérard Audran, 1640(1640)–1703).

По време на 3-годишния си престой в Италия той прави множество етюди на антични скулптури, както и многобройни копия на произведенията на големите майстори на Ренесанса, на които се възхищава. Най-силно е привлечен от Рафаело и неговото творчество. Връщайки се в Париж, Жерар Одран става придворен гравьор на Луи XIV. Прославя се най-вече с възпроизвеждането на творбите на безспорните академични авторитети на своето време – Шарл Льобрен и Никола Пусен. Освен като гравьор той е известен и с теоретичните си разработки. Одран е автор на „Les proportions du corps humain“, издадена през 1683 г., в която представя подробни измервания на широко използваните в академиите по изобразително изкуство популярни антични скулптури с „класически“ пропорции. Този метод за обучение на бъдещите художници дава възможност за възприемане на съотношенията в човешкото тяло не чрез математически или геометрически методи, а чрез многократното рисуване на античните модели. В книгата си Одран представя тридесет таблици, които съдържат мерки на различните части на човешкото тяло, направени върху подобрените от него статуи, които се отличават с изключителната си точност и прецизност. В предговора на своя труд Жерар Одран отбелязва необходимостта от познания върху пропорциите на тялото, защото тяхната липса ще доведе до построяването на „уродлива“ и „осакатена“ фигура. Според него съвършенството в изкуството се постига чрез имитиране на природата, но рисуването на живи модели не е достатъчно, тъй като те рядко притежават „добри“ пропорции. Затова се налага да се избира измежду много хора, като от един се вземе една телесна част, от друг – друга и т.н., докато се получи идеалната фигура. За да се постигне, Одран препоръчва да се „посъветваме“ с античните автори, които според него, са постъпвали по същия начин и това им е дало възможност в произведения си да възплътят най-красивото. Така например в Херкулес те са вложили всички черти, характеризиращи силата, във Венера – деликатността и грацията на формите, и пр. Но това според него не означава зрителят или обучаващият да е „сляп“ и да се възхищава еднакво на всички антични статуи и затова той посочва тези от тях, които големите майстори смятали за най-прекрасни и добри за подражание. Въпреки безспорните качества на античните образци Одран счита, че дори те притежават някои неточности: „например – пише той – на Лаокоон левият крак е по-дълъг с 4 минути от модула, отколкото десният, на Венера сгънатият крак е по-дълъг с 1 част и 3 минути от опорния десен крак, десният крак на големия син на Лаокоон е по-дълъг с почти 9 минути от десния“<sup>1</sup>. За постигане на идеалните пропорции той избира статуи с „различен характер“.

---

<sup>1</sup> The Proportions of the Human Body by Tom Richardson with 30 Plates Engraved by Gérard Audran in 1683, published by Tom Richardson, 2010.

на които е „измерил всичко“ от „различни страни“. За целта Одран създава и използва два начина на измерване – единият служи за измерване на „отдалечените“ части, а другият – за тези, които се намират в ракурс. Той препоръчва също така на обучаващите се да приучват „окото“ си на точност, а пергел да използват само в случаите на трудност, въпреки че художниците, които могат да измерват с пергел, „заслужават похвала“. Пропорциите, получени при измерването на античните статуи, Одран счита за „най-добрия урок“, който може да даде на обучаващите се. По-нататък в изложението на своя труд той споделя, че най-добрите автори правят фигурите си „по-извити“, с което им предават повече грация и гъвкавост. Това според него се постига чрез лекото сгъване на бедрата, чрез извивката на кръста и навеждането на главата. Тези промени не се забелязват в някоя от статуите, като например в тази на Аполон, която е в изправена поза, докато в други, като например на Антиной това е видно и при нея понижението е равно на „1 част и 10 минути“. Затова Одран първо „изправя“ статуите и след това провежда измерванията. Друго съществено в неговия метод е, че той се основава на главата като единица мярка. След това Одран разделя още веднъж всяка „част“ на 12 минути, а минутата – на  $\frac{1}{2}$ ,  $\frac{1}{3}$ ,  $\frac{1}{4}$  и т.н. Прилагайки този модул и субмодул, той установява, че при Лаокоон канонът се базира на 7 глави, 2 части и 3 минути, при Херкулес – на 7 глави, 3 части и 7 минути, при Антиной – на 7 глави, 2 части, при Венера Медичи – на 7 глави, 3 части и 6 минути, при Ранения гладиатор – на 8 глави и т.н. Всяка една от тези статуи той измерва подробно и ги представя в преден и заден фас и профил, а резултатът от своите изследвания нагледно илюстрира в 28-те гравюри, представящи пропорциите на избраните от него антични статуи. Последните две гравюри Одран прави по Рафаело, от чието творчество се възхищава и на когото по този начин засвидетелства почитта си.

Трудът на Одран по-късно ще бъде критикуван от други автори на пластични анатомии, като Gottfried Shadow и от Pierre-Nicolas Gerdy, поради неточностите, които те намират в неговите измервания за пропорциите. Въпреки това считаният за „последен бастион на неокласицизма“ труд на френския художник, както и неговата система за пропорциите, ще намери място и в последвалите изследвания върху този проблем<sup>2</sup>. „Les proportions du corps humain“ е преиздаван нееднократно, включително и през 1855 г.

## БИБЛИОГРАФИЯ

**Richarson, Tom.** The Proportions of the Human Body by Tom Richarson whith 30 Plates Engraved by Gérard Audran in 1863, published by Tom Richardson, 2010.

**Barbillon, Cl.** Les canons du corps humain dans l'art français du XIX siècle. Odile Jacob, 2004, p. 140.

<sup>2</sup> **Barbillon, Cl.** Les canons du corps humain dans l'art français du XIX siècle. Odile Jacob, 2004, p. 140.