

## ЦЕННОСТИ КАК ОСНОВА МОДЫ НА ИСКУССТВО (на примере творчества прерафаэлитов)

В данной статье мода рассматривается как социокультурный феномен. На примере творчества группы британских художников середины XIX в. автор обосновывает правомерность существования моды в искусстве и объясняет, почему прерафаэлизм несколько раз становился модным течением.

*Ключевые слова:* мода, искусство, культура, ценности, прерафаэлиты.

Мода является одним из наиболее интересных социокультурных явлений на протяжении уже более 200 лет. Зародившись в период трансформации традиционной культуры в индустриальную, мода стала неотъемлемым феноменом Нового времени и не теряет своей актуальности по сей день. Мода считается одним из наиболее эффективных инструментов конструирования идентичности, ведь одним из основных ее элементов является демонстративность. «В повседневной жизни мы говорим, что платье такого-то фасона “в моде”, но строго говоря, “в моде” не платье само по себе, а, скажем, его ношение для женщины или его проектирование для дизайнера одежды. Если, к примеру, обладательница платья спрячет его в сундук и никому не покажет или будет использовать его по другому назначению, то это, вероятно, уже не будет актом модного поведения»<sup>1</sup>. К тому же необходимо помнить, что статистическое понятие моды как наиболее часто встречающегося значения переменной<sup>2</sup> дополняется культурной нагрузкой и таким образом модный стандарт становится поведением поощряемым, распространяемым, перенимаемым, имитируемым и культивируемым. Очевидно, что мода в разных сферах культуры проявляет себя по-разному: темп сменяемости моды в одежде, науке, музыке, живописи и т. д. неодинаков. Мода, связанная с конструированием

телесности, всегда сменяется быстрее, нежели мода на философские идеи или искусство; это является еще одной причиной, по которой моду чаще всего отождествляют с костюмом. Тем не менее с момента своего возникновения мода актуализировала совершенно разные вещи в качестве своих объектов. Так, уже в 1827 г. Пюклер-Мускау говорит о том, что художник становится объектом моды<sup>3</sup>.

Сегодня мода стала настолько самостоятельным феноменом, что в обыденном сознании закрепились практики объяснения неких явлений культурной жизни одной лишь модой. Среди всех существующих подходов к изучению моды (социологический, экономический, психологический, исторический и т. д.) наиболее продуктивным видится аксиологический подход. Рассматривая моду сквозь призму аксиологической теории культуры, мы всегда обнаружим в ее основе некие ценности, которыми руководствуются люди, следующие моде. Исследование этих ценностей дает возможность глубже понять смысл феномена моды<sup>4</sup>. Г. Риккерт с помощью аксиологического подхода объясняет моду на философию жизни – модное философское течение конца XIX в.<sup>5</sup>

Таким образом, аксиологический подход может быть продуктивен в объяснении моды на живопись: почему тот или иной стиль живописи становится популярным, почему не каждый новый стиль в искусстве становится модным, какие ценности несут в себе полотна модных художников, ведь, как отмечает Риккерт, сами по себе холст, краски и лак не являются ценностями<sup>6</sup>.

Для примера мы выбрали живопись прерафаэлитов – группы британских художников середины – конца XIX в., снискавших признание не только в Англии, но и за ее пределами. Пример прерафаэлитов интересен еще тем, что их искусство с момента основания «Братства прерафаэлитов» становилось модным несколько раз, но в каждом случае в основе их популярности лежали разные ценности. Кроме того, в наши дни наблюдается возрождение интереса к живописи прерафаэлитов, связанное с новыми культурологическими проблемами (с феминизмом и гендерными исследованиями)<sup>7</sup>, но при этом говорить о моде на них как о массовом стандарте поведения пока рано. Все это актуализирует живопись прерафаэлитов в качестве объекта для изучения моды в искусстве.

История прерафаэлизма начинается в 1848 г., когда группа молодых английских художников (Д.Г. Россетти, У.Х. Хант и Дж.Э. Миллес) основала тайный кружок – «Братство прерафаэлитов», призванный возродить средневековую живопись до Рафаэля, искусство которого было во многом схематизировано его эпиго-

нами. Художники братства выступили с оппозицией к академическому искусству, отказавшись от классических сюжетов, пирамидальной композиции, идеализации изображаемого объекта, и, как отмечают многие специалисты<sup>8</sup>, нашли свой собственный путь в искусстве, создав много принципиально нового.

Не каждое новое течение в живописи становится модным. Однако начиная с середины 1850-х годов можно говорить о тенденции формирования массового стандарта поведения – повального увлечения недавно возникшим искусством. Это объясняется тем, что художественные открытия, которые принадлежат прерафаэлитам, оказались созвучными состоянию сознания Викторианской эпохи и вошли в ценностный пласт современного им общества.

Т. Баррингер и Дж. Розенфилд утверждают, что прерафаэлизм был характерным продуктом исключительных обстоятельств времени и места<sup>9</sup>. Начало XIX в. ознаменовалось бурным развитием процесса индустриализации, на фоне которой Европу потрясает ряд катаклизмов – экономических, политических и социальных. Вследствие кризиса просветительской идеологии, которая так и не привела к обещанным свободе, равенству и братству, в Европе наступает эпоха романтизма. Романтизм стал своеобразной квинт-эссенцией антипросветительских и антибуржуазных установок общественного сознания. Представители романтизма искали идеал общества прежде всего в Средневековье. По мнению многих специалистов, глубокий интерес прерафаэлитов к прошлому вырастает из увлеченности Средневековьем. Поэты и писатели-романисты (В. Скотт, например) активно эксплуатировали образы средневековых рыцарей как образец подлинной доблести и чести, которую невозможно было найти в реалиях повседневности. Столкнувшись со стремительным техническим прогрессом и социальным переворотом, викторианская культура последовательно обращалась к прошлому в поисках решений тяжелых политических, моральных и эстетических проблем, порожденных условиями современности. Т. Карлайл, общественный мыслитель, которым восхищались прерафаэлиты, противопоставлял сильное руководство и социальную сплоченность средневекового мира хаосу современности. Теоретики возрождения готического стиля полагали, что красота и одухотворенность средневековой жизни вскрывают отсутствие ценностных основ существования в индустриальном городе<sup>10</sup>. Поэтому живопись прерафаэлитов с их обращением к средневековым сюжетам и технике как раз отражала умонастроение эпохи в целом.

На наш взгляд, мода на прерафаэлитов объясняется тем, что возникновение их группы совпало с интенсивным формировани-

ем массового общества со все возрастающей ролью среднего класса и утверждением новых ценностей. В то время как академическое искусство продолжало служить аристократии, набирающий силу средний класс нуждался в своем искусстве. Утверждение новой эстетики совпало с формированием вкуса среднего класса. В данном контексте художественные открытия прерафаэлитов – сюжетные, композиционные, колоритные – были восприняты представителями среднего класса как средство выражения собственных ценностей. Приобретая картину, новый владелец зачастую зарабатывал на тиражировании гравюр и выставках, что способствовало популяризации искусства прерафаэлитов и распространению моды. Покупателями гравюр и посетителями выставок в большинстве своем были представители рабочего класса – основа формирующегося массового общества.

Массовый человек увидел в живописи прерафаэлитов, в их неприятии академических традиций своеобразное эхо чартизма, первого массового движения рабочего класса, требовавшего политических реформ, и соответственно те ценности, за которые боролись революционеры, – справедливости, равенства, правды. Отказ прерафаэлитов от идеализации изображаемого и верность природе коррелировал с потребностями рабочего класса в чистом искусстве, вскрывающем социальные проблемы современного общества. Проблема труда и трудового человека была одной из них. Как отмечает Шестаков, «эта тема совершенно отсутствовала в работах членов Академии художеств, обращавшихся чаще всего к далеким от реальной жизни мифологическим сюжетам. Напротив, многим работам прерафаэлитов свойственна тенденция к реализму, что проявилось, в частности, в обращении к социальным темам, изображении сцен труда, образов рабочих»<sup>11</sup>. Подобные сюжеты воспринимались рабочим классом как заявление о своем существовании, тогда как полотна академиков полностью его игнорировали.

Для понимания формирования моды на стиль в прикладном искусстве, созданный прерафаэлитами второго поколения, необходимо обратиться к историческому контексту. Как отмечает Л. Орт, движение эстетизма возникает как реакция на безуспешные попытки реформировать британский коммерческий дизайн, один из аспектов промышленного производства, обусловленного двумя взаимосвязанными проблемами. Первая заключалась в снизившемся качестве продуктов массового производства из-за стремительного расширения рынка и экономической целесообразности. Вторая проблема была в том, что теперь во главе производства стал

резко расширившийся средний класс, тогда как исторически стиль в Британии диктовался правящим классом, сохранявшим проницательность в силу образования и воспитания. Теперь же нувориши, представители среднего класса, с ограниченными познаниями в области искусства и обделенные чувством стиля, стали скупать все без разбора, в попытке подражания образцам аристократического потребления. Массово производимые предметы мебели, тяжелые и зачастую темные, такие как перегруженные деталями имитации французской мебели XVIII в., а также цветистая обивка, обои и ковры стали внешними атрибутами недавно приобретенного богатства. Эти две проблемы: одна – производства, вторая – потребления – могли быть преодолены только скоординированными силами: британские промышленники могли улучшить качество производимых продуктов только в том случае, если бы на это был спрос, а такой спрос мог появиться, только если бы вкус среднего класса был воспитан<sup>12</sup>. Прерафаэлиты, чья живопись уже была модной к началу 1860-х, увидели новые перспективы творческого развития в связи с возникшими проблемами в сфере промышленного дизайна.

Прерафаэлиты по-новому открыли женскую красоту в серии женских портретов. Эти портреты изображают женское тело, наделенное мускульной силой. Художникам удалось разрушить стереотипы викторианской морали. В викторианском обществе женщина могла существовать лишь в двух ипостасях: «Женщина должна быть либо Мадонной, либо Магдалиной, девственницей или блудницей, женой или ведьмой. Обе стороны этой схемы были изобретены мужчиной для упрощенного понимания женщины и таким образом лишали их более разнообразных индивидуальных отличий. В конечном счете обе крайности отрицали всякое самоопределение со стороны женщины. Либо она должна была заключить себя в смирительную рубашку покорности, либо страдать от лишений и нищеты»<sup>13</sup>. Полотна прерафаэлитов призывают посмотреть на женщину по-другому. Идея новой красоты в массовом сознании воспринимается как символ женского равноправия, что способствовало формированию моды на подобные образы в век женской эмансипации.

Обращаясь к пейзажам прерафаэлитов, мы обнаружим достоверное следование принципу «верности природе», сформулированному Дж. Рёскиным. Он призывал молодых мастеров «следовать природе со всей сердечной простотой... Ничего не отбрасывая, ничего не избирая, ничем не пренебрегая с уверенностью в том, что все в природе хорошо и разумно, и всегда наслаждаясь правдой»<sup>14</sup>.

Как пишет Баррингер, «это объясняет одержимость прерафаэлитов тщательной прорисовкой наблюдаемых явлений. Документальный реализм их работ, как, например, *Нерадивый пастух* (Ханта. – О. К.), также соотносится с современными достижениями эмпирических наук»<sup>15</sup>. Интерес прерафаэлитов к геологии, ботанике и метеорологии совпал с интересом современников к новым естественно-научным открытиям, что в век распространения массового образования позволило их пейзажам стать модными.

Несмотря на то что у прерафаэлитов было много последователей в Америке, Европе и России, модными они были лишь у себя на родине. Очевидно, причиной стало то, что представители других культур не нашли в их полотнах отражения собственных ценностей. В Европе были импрессионисты, в России передвижники и «мирискусники», чье творчество соответствовало ценностям своего мира. А в Америке, несмотря на восторженное восприятие прерафаэлитов и появление ряда эпигонов, их открытия в живописи не нашли той смысловой нагрузки, которая позволила течению стать модным в Великобритании.

Так как принцип моды состоит в постоянном изменении, прерафаэлизм начинает постепенно терять статус модного вместе с окончанием регентства королевы Виктории, уступая свои позиции арт-нуво, расцвет которого во многом обязан прерафаэлитам. По мнению К. Вуда, «трудно найти другую такую школу в искусстве, которая бы страдала от изменений во вкусе так сильно, как прерафаэлизм. На протяжении 1920–1930-х гг. яростная критика против Викторианских ценностей и Викторианской культуры распространяется в художественных и интеллектуальных кругах. Появление современного абстрактного искусства сделало Викторианскую живопись особенно уязвимой для нападков, и такие писатели, как Р. Фрай и К. Бэл, яростно отрицали всю Викторианскую живопись как скучную и неуместную. Прерафаэлиты, которые запечатлели так много от Викторианской культуры, особенно страдали от подобной критической реакции, и между 1920-ми и 1960-ми их благосостояние достигло абсолютного упадка»<sup>16</sup>. Однако выдающийся исследователь искусства прерафаэлитов Э. Претеджон опровергает устоявшийся миф о том, что прерафаэлиты ушли в забвение после того, как закончился век королевы Виктории. Она указывает на то, что вспышки интереса к прерафаэлитам появлялись каждую декаду, начиная с 1900-х, и каждый раз в новом контексте<sup>17</sup>. Но только с 1950-х годов подобные вспышки разрастаются до массовой популярности «заново открытого» искусства. И с этого времени можно говорить о тенденции формирования моды на их живопись.

Вуд говорит о том, что мода в искусстве не меняется неожиданно; иногда она может продлиться на жизнь целого поколения. Викторианское возрождение началось в 1950-х, достигло кульминации в 1960-х и вышло из моды в 1970-х<sup>18</sup>. В это время выходит ряд фундаментальных исследовательских работ, а также художественных произведений, посвященных прерафаэлитам.

Интересно проследить, какие ценности поколение 1960-х обнаружило в живописи прерафаэлитов, благодаря чему прерафаэлизм вновь вернулся в моду. Прежде всего отметим, что наибольшей популярностью пользовались в это время женские образы, созданные прерафаэлитами: «На протяжении 1970-х стало даже модным для девушек снова выглядеть “по-прерафаэлитовски”»<sup>19</sup>. Искусство прерафаэлитов актуализировало время изменяющих сознание наркотиков и рок-н-ролла. Прерафаэлиты стали своего рода противоядием от засилья абстрактного экспрессионизма<sup>20</sup>. Яркие полотна некогда революционных художников по-новому заиграли на фоне сексуальной революции, «психоделического бума» и роста субкультурных движений. Их искусство стало средством фиксации чувственных ценностей, которые в это время превалировали в английской культуре.

Таким образом, мы видим, что в контексте разных эпох один и тот же модный объект может содержать разные ценности, к которым апеллируют люди, следующие моде. Культура находится в постоянном развитии, в связи с чем иерархия ценностей претерпевает изменения. Это, в свою очередь, ведет к устареванию модного стандарта, так как он продолжает ассоциироваться с прежними ценностями. На смену устаревшему модному стандарту приходит новый модный стандарт, с новыми объектами фиксации, которые соотносятся с наиболее актуальными ценностями эпохи. Следовательно, мода всегда является отражением социокультурной ситуации.

#### Примечания

- <sup>1</sup> Гофман А.Б. Мода и люди. Новая теория моды и модного поведения. М.: КДУ, 2010. С. 24.
- <sup>2</sup> Мода // Статистический словарь / Под ред. М.А. Королева. М.: Финансы и статистика, 1998. С. 271.
- <sup>3</sup> Gere Ch. Artistic circles: design and decoration in the aesthetic movement. L.: V&A Publishing, 2010. P. 15.
- <sup>4</sup> Кондулукова О. Аксиологическая концепция культуры как методологическая основа изучения моды // Знание. Понимание. Умение. 2013. № 3. С. 90–96.

- <sup>5</sup> *Риккерт Г.* Философия жизни: изложение и критика модных течений философии нашего времени // Риккерт Г. Науки о природе и науки о культуре. М.: Республика, 1998. С. 206–365.
- <sup>6</sup> *Риккерт Г.* О понятии философии // Там же. С. 22.
- <sup>7</sup> *Шестаков В.* Тайное очарование прерафаэлитов. М.: Белый город, 2011. С. 7.
- <sup>8</sup> *Rose A.* The Pre-Raphaelites. Oxford: Phaidon press, Ltd., 1977; *Wood C.* The Pre-Raphaelites. L.: Wiedenfeld and Nicolson, 1981; *Barringer T.* Reading the Pre-Raphaelites. New Haven, CT: Yale University Press, 1998.
- <sup>9</sup> *Barringer T., Rosenfeld J.* Victorian avant-garde // Barringer T., Rosenfeld J., Smith A. Pre-Raphaelites: Victorian Avant-Garde. L.: Tate Publishing, 2012. P. 14.
- <sup>10</sup> Ibid. P. 9.
- <sup>11</sup> *Шестаков В.* Указ. соч. С. 54–55.
- <sup>12</sup> *Orr L.* The cult of beauty: the Victorian avant-garde in context // The cult of beauty: the aesthetic movement 1860–1900 / Ed. by S. Calloway, L. Orr. L.: V&A Publishing, 2011. P. 25.
- <sup>13</sup> *Prettejohn E.* The art of the Pre-Raphaelites. L.: Tate Publishing, 2012. P. 208.
- <sup>14</sup> *Wood C.* Op. cit. P. 10.
- <sup>15</sup> *Barringer T.* Op. cit. P. 15.
- <sup>16</sup> *Wood C.* Op. cit. P. 155.
- <sup>17</sup> *Prettejohn E.* The Pre-Raphaelite legacy // Barringer T., Rosenfeld J., Smith A. Op. cit. P. 231.
- <sup>18</sup> *Wood C.* Op. cit. P. 155.
- <sup>19</sup> Ibid.
- <sup>20</sup> *Prettejohn E.* The Pre-Raphaelite legacy. P. 231.