

Вероника Рацеева

студентка II курса факультета Гуманитарных Технологий
университета Высшая Антропологическая Школа

Научный руководитель: д-р истории С.С. Рябцева

ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЙ КОНТЕКСТ ИЗМЕНЕНИЙ В МОДЕ В ПОСЛЕДНЕЙ ЧЕТВЕРТИ XIX – НАЧАЛЕ XX ВВ. (НА ПРИМЕРЕ ЖЕНСКОГО КОСТЮМА)

Ratseeva V. Historical-cultural Context of Fashion Trends in the Last Quarter of XIX – the Beginning of XX Centuries: the Case of the Woman's Dress.

The article is dedicated to the problem of such phenomena of fashion as female costume and how it's being stipulated by the historical and cultural peculiarities of the epoch.

The main goal of this research is to analyse the evolution of the European female costume at the period of the last third of the XIX – first quarter of the XX centuries and its conditionality on the general cultural context.

The choice of the chronological bounds is not fortuitous. This very period represents a cultural outburst and suits very well for the analysis of the change of the material and spiritual values. The destruction of the old system of values and the formation of the new one as well as the matters caused them has a clear reflection in all spheres of Art.

Если проследить существенные изменения модных тенденций во времени, то легко заметить, что все они каким-то образом связаны с социальными, психологическими или культурными переменами в обществе. Известный русский искусствовед Л. Петров справедливо замечает, что каждому модному изменению предшествует скрытая, незревающая и не до конца осознаваемая социальная необходимость (Зайцев 1980). Не чьи-либо капризы и прихоти управляют модой, она развивается и действует по объективным социально-психологическим закономерностям.

Рубеж XIX – XX веков – поистине знаменательная эпоха в истории мировой культуры. Это время перераспределения общественных ролей, формирования ценностей и этических норм абсолютно нового качества. По мнению большинства исследователей, главной причиной этих изменений явилась технологическая революция, которая повлекла за собой кризис культуры. Общество оказалось неспособным рационально, научно объяс-

нить происходившие перемены в политике и экономике, новые социальные отношения. В это время произошли необратимые изменения в понимании человека и его отношения к миру. Социальные перемены настолько меняют расстановку акцентов в духовном мире людей, что существующая на тот момент культурная парадигма уже не в состоянии правдиво и полноценно передать общественные настроения, убеждения, чаяния.

Поэтому и происходит всплеск иррационализма, мистики, возникают новые религиозные течения. В этих условиях в искусстве начинается напряженный поиск иных художественных форм, методов, приемов, способных с предельной полнотой и выразительностью запечатлеть новую картину мира (Ванюшкина 1998: 386), формируется новый язык искусства. Результатом поисков «новой религии» становится и искусство декаданса, теоретической основой которого явились философская, художественная и литературная мысль, отразившие кризис общественного сознания.

Зарождающийся в конце XIX – начале XX вв. стиль модерн, прочно входит в историю мирового искусства и надолго обосновывается на пьедестале художественных стилей прошлого столетия. Некоторые исследователи полагают, что у слов «модерн» и «мода» общий корень; по мнению других, происходят они от двух разных слов: «мода» – от лат. *modus* – стиль, образ; «модерн» же от франц. «*moderne*» — новый, современный. Не ставя себе задачей уточнение этимологии, отметим, что культурный феномен моды содержит в себе и одно и другое значение; т.е. в самом широком смысле под модой понимают существующее и общепринятое на данном этапе предпочтение одного стиля, который со временем уступает свои лидирующие позиции другому, как устаревший – современному. Однако, по мнению Е.В. Киреевой в более узком смысле, при употреблении слова «мода» в повседневном обиходе, чаще всего имеют в виду смену форм и образцов одежды, господство определенных форм костюма (Киреева 1976). Именно в этом смысле будет употребляться в данном сообщении слово «мода», т.е. как проявление эстетических идеалов эпохи во внешних формах культуры, а конкретнее, как отражение в costume отношении к художественным стилям современности.

Благодаря тому, что мода является, по сути, констатацией предпочтений одних внешних форм культуры другим, именно она идеально иллюстрирует динамику общекультурных тенденций. Соответственно, рассмотрение генезиса и специфики развития любого из художественных стилей на примере моды может оказаться очень плодотворным. Наш интерес именно к женскому costume связан с пониманием того, что мужская мода в этот период более консервативна, в то время как женский costume дает богатые возможности проследить в диапазоне модные изменения и сравнить их с тенденциями в других сферах искусства (в данном случае в качестве «полей» исследования были выбраны живопись и театр).

В качестве источников исследования были использованы произведения живописи, литературы, мемуары, журналы мод.

Целью настоящей работы является попытка интерпретировать логику модных изменений в женском costume конца XIX – начала XX вв. в свете историко-культурных тенденций эпохи.

Что касается историографии вопроса, то необходимо отметить, что существует довольно много работ, в которых мода рас-

сматривается в первую очередь как социальный и психологический феномен. Исследования моды как культурного феномена, как равнозначного «текста» культуры наряду с живописью, театром, литературой, кинематографом и др., работы, представляющие изучение взаимосвязей и взаимовлияний между этими культурными текстами, автору неизвестны.

Рассмотрение предпосылок изменений в моде конца XIX – нач. XX вв. необходимо начать с середины XIX столетия, когда в 1948 году в Англии Мэдокс Браун вместе с группой молодых художников – Д. Г. Россетти, У. Холменом Хантом, Д. Э. Миллесом создают «Братство прерафаэлитов» (Энциклопедия живописи 1997).

В идейной основе нового течения лежит желание уйти от всей пошлости и рутинности, царящих в современном им мире, и обратиться к тому времени, когда религиозное чувство было искренним, а восприятие природы – непосредственным, не связанным никакими художественными догмами. Именно таким временем они считали дорфаэлевскую эпоху. Отсюда и название братства (от лат. *prae-* – «перед» и Рафаэль).

Когда в 1853 году, просуществовав всего пять лет, «братство» распадается, продолжателем традиций прерафаэлитизма становится Россетти, который отходит от религиозной тематики, и обращается к образам средневековой легенды и старой итальянской литературы. Центральным образом его живописи становится образ его возлюбленной. На его полотнах она предстает перед нами то в образе Венеры, то в виде Дантовой Беатриче. Его творчество становится все более субъективным и мистичным.

Вскоре к Россетти присоединяется будущий поэт, художник и социальный деятель У. Моррис, который становится, по сути, ключевой фигурой всего прерафаэлитизма. В 1861-1862 гг. он организует кустарные мастерские по выделке декоративных тканей, мебели, обоев, витражей.

Общепризнанно, что деятельность прерафаэлитов оказала определяющее влияние на зарождение «нового стиля» в моде последней трети XIX столетия. Стремление к возвышенной простоте, желание избавиться от «классических канонов» и вернуть искусству естественность, «чистоту», очарование простых форм и мягких линий – вот те основные черты стиля прерафаэлитов, которые легли в основу новомодной тенденции конца века.

Прекрасной этому иллюстрацией может служить работа Фредерика Лейтона «Пылающий июнь» («Flaming June»). Картина никак не связана ни с мифологическими, ни с библейскими сюжетами. Создается впечатление, что автор написал ее просто ради удовольствия – настолько легкое ощущение она вызывает. Лейтону удалось невероятно правдиво и достоверно передать свежесть июньского дня и очарование прекрасной женщины в платье из нежной полупрозрачной ткани приятного мягкого оттенка. Именно цвет платья своей яркостью и свежестью ассоциируется с названием картины «Пылающий июнь». Это является наглядным примером тех изменений, которые в конце века появляются в платьях сторонниц реформирования женского костюма.

В 1900 г. в Крефельде состоялась выставка проектов костюмов, созданных художниками живописцами. Демонстрировали модели светские дамы. Ярko выделялись на фоне представленных работ модели Альфреда Морбюттера. Его проекты реформаторской одежды удивительно схожи с моделями прерафаэлитов. Такой же свободный, широкий силуэт, мягкие плавные линии, никаких корсетов или вычурных неестественных аксессуаров. Возможно, именно стиль прерафаэлитов вкупе с разрастающимся реформаторским движением и послужил основой творческих идей Морбюттера.

Однако любопытно то, что сама мода этого периода зарождается не в Англии, на родине прерафаэлитов, а во Франции, где в это время формируется импрессионизм. Существует мнение, что импрессионисты – прямые последователи прерафаэлитов. И действительно, невозможно не заметить сходства идейной основы этих двух направлений, оказавших такое неоспоримое влияние не только на моду, но и на искусство в целом.

Пожалуй, главной объединяющей чертой, присущей и импрессионизму и творчеству прерафаэлитов является стремление избавиться от фальшивых исторических стилей. И если прерафаэлиты пытались добиться искренности и правдивости обращая свои взоры к «истокам», то импрессионисты, в буквальном смысле этого слова, сосредоточились на «настоящем»: на своих полотнах они старались как можно более точно и правдиво запечатлеть каждый конкретный момент времени, его подвижность, изменчивость.

К середине XIX века в мире искусства наступило то положение, которое М. В. Алпатов определил одним словом «безвременье».

«В обществе не было идеалов, которые позволили бы художнику захватить людей своим искусством. Не хватало “общей идеи”... К тому же судьбы искусства зависели от дурного вкуса обывателей, боявшихся всего живого, нового как опасности для существующего порядка» (Алпатов 1979: 130). Беспрекословное поклонение канонам и слепое подражание великим образцам достигли к середине XIX века своего апогея. Это было время, когда «конформизм стал девизом дня» (Живопись импрессионистов... 1986: 8). Понимая, что при такой расстановке акцентов искусство обречено на состояние вечного пережевывания самого себя, прерафаэлиты и импрессионисты решают нарушить установленные порядки. Они изображают мир таким, каким его видят, какой он есть на самом деле, отказываясь от искусственности и вычурной помпезности, характерных для произведений живописцев Салона. Стремление к возвышенной простоте и возвращение к природе, как «высшему критерию прекрасного» (Энциклопедия живописи 1997: 454) и становятся «общей идеей» импрессионистов и прерафаэлитов.

Аналогичную тенденцию мы видим и в развитии женского костюма. Стройный силуэт, подчеркивающий естественные изгибы тела, мягкие пастельные тона, отказ от кринолиновых юбок воспринимаются как дерзкий вызов вековой традиции наряжаться в объемные вычурные, подчеркнуто нарядные туалеты из тяжелого бархата и царственной парчи.

В женской моде последней трети XIX века находят свое отражение следующие общие черты творчества прерафаэлитов и импрессионистов:

1. Повседневная праздничность. Если мы взглянем на некоторые ранние картины импрессионистов, то заметим, что они несут в себе настроение праздника. Но в отличие от работ салонных живописцев, где праздничность достигается пышными одеждами и театральными позами, работы импрессионистов создают настроение праздника своей естественностью и прозрачной свежестью. Они полны солнечного света, который будто оживляет все вокруг. Похоже, что именно импрессионистам мода обязана появлением спокойных пастельных тонов в ряду модных цветовых решений конца XIX столетия. Легкие, прозрачные, свежие оттенки тканей были словно глотком свежести после затянувшегося царствования тяжелых, насыщенных красок. Прекрасной «иллюстрацией» для этой мысли может служить кар-

тина Клода Моне «Завтрак на траве». (1866). Молодые девушки, изображенные на ней, судя по всему, одеты по последней моде. Легкость материалов, из которых изготовлены их платья, в сочетании с относительной простотой покроя создают удивительное ощущение «свежести», молодости и той самой повседневной праздничности. В платье похожего фасона одета девушка и на картине Ренуара «Под деревьями “Мулен де ла Галет”» (1875-1876), те же закрытый лиф и свободно ниспадающая юбка, та же белая в мелкую голубую полосочку ткань. Нечто подобное и по фасонам и по настроению наблюдаем на картинах «Дочь художника с попугаем» (1890) Берты Моризо и «Весенний пейзаж с фигурами» (1897) Мориса Дени.

2. «То, что раньше было привилегией элиты, стало достоянием всех» (Дзеконьска-Козловска 1977), – это высказывание А. Дзеконьской-Козловской о моде можно с уверенностью отнести и к живописи конца XIX века. **Социальная тематика** становится чрезвычайно актуальной и очень популярной в творчестве импрессионистов, особенно в их поздних работах. В противовес художникам Салона, изображавшим в своих работах только «великих» – элиту, импрессионисты выбирают для своих картин обыкновенных людей. В то время как салонное творчество «служит» «верхам», творчество импрессионистов «служит» низшим слоям общества. На картинах Ренуара, Ван Гога, Пикассо, Тулуз-Лотрека мы видим крестьян, нищих, бродячих гимнастов. Искусство становится достоянием общественности. Изменения, происходящие в женском костюме в это время, позволяют говорить о том, что и в моде наблюдается тенденция к сближению формы и силуэта костюмов разных сословий. Юбка значительно уменьшается в размерах, что делает платье более удобным и намного более функциональным. Силуэты модных платьев богатых женщин уже совсем не так резко отличаются от силуэтов платьев крестьянок. Т.е. и в моде и в живописи наблюдается стремление к устранению традиции проводить резкую грань между социальными сословиями. Отличным этому примером могут послужить две картины А. Тулуз-Лотрека, написанные в одном (1892) году: «Мулен Руж. Начало кадрили» и «Уголок в “Мулен де ла Галет”». Примечательно, что обе картины написаны на одну тему.

3. Еще одна общая тенденция, которую можно наблюдать и в моде и в живописи – это возрастающая **популярность этнических экзотических мотивов**. В живописи

импрессионистов безусловным первооткрывателем этого стиля является Поль Гоген. В моде же проводниками этой тенденции явились Лев Бакст и Поль Пуарэ, создавшие в начале XX века несколько коллекций, в которых экзотические мотивы играли главную роль.

Говоря о Баксте и Пуаре, необходимо подчеркнуть еще одну важную деталь: их тесное сотрудничество – один из нагляднейших примеров сильнейшего взаимовлияния и взаимообогащения между различными сферами искусства, которое было характерно для начала века. Используя при создании костюмов навыки, приобретенные во время работы над балетными спектаклями, Бакст привносит в моду абсолютно новый взгляд на сущность женского костюма. Руководствуясь своим потрясающим чувством фактуры, силуэта и цвета художник создает необычайно целостный, гармоничный образ. Но едиными для всех представленных парижанам коллекций были невероятная эпатажность, помпезность, богатство цветов, тканей, аксессуаров. Известно, что Пуарэ был большим почитателем искусства фовистов (Малиованова), поэтому неудивительно, что цвет играет такую важную роль во всех создаваемых им коллекциях. После периода господства в моде пастельных тонов, навеянных искусством импрессионистов начинается самый настоящий цветовой бум. Благодаря Пуарэ и Баксту ультрамодными становятся яркие, сильные, насыщенные, подчас шокирующие расцветки. Экзотические этнические элементы в восточном, индийском, греческом стилях поражают воображение общественности и составляют основу моды начала века: персидская вышивка, восточные тюрбаны, японские кимоно, греческие хитоны. Часто эти элементы, органически переплетаясь, создают новый, свежий, стильный образ.

Таким образом, сотрудничество между живописцем и модельером породило абсолютно новый подход к созданию и распространению модных тенденций – коллекции представлялись публике в виде театральных постановок (этакий сплав «любительского театра и народного карнавала» – Малиованова), во время которых дамы из высшего света, облаченные в костюмы Пуарэ разыгрывали сценки на историческую тематику.

Поль Пуаре явился проводником в моде еще одной, характерной для начала века культурной тенденции: историзма. Как и дягилевские спектакли, действия, устроенные Пуарэ, были выдержаны в историческом сти-

ле. Историзм становится одной из важнейших тенденций официальной моды начала XX века.

Для каждого из своих празднеств модельер выбирал определенную тематику, под которую писались декорации, создавались костюмы, словом, воссоздавались дух, настроение, особая энергетика эпохи. Одно из празднеств-демонстраций выдержано в античном стиле («праздник Вакха»), другое – в восточном («Тысяча вторая ночь»). Зеркала, цветы, благовония, музыка, танцы создавали ощущение мимолетности жизни. Это же ощущение мимолетности вызывали и исключительные, созданные специально для конкретного бала, костюмы – образцы так называемого «каузативного искусства».¹

Подготовка и проведение ночных балов были для Пуарэ своеобразной лабораторией, на базе которой апробировались новые ткани, фактуры, силуэты, декор, рождались новые виды костюма.

Заслуга Пуарэ заключалась еще и в том, что он один из первых претворил в жизнь идею о том, что образ женщины должен быть выдержан в одном стиле, начиная с одежды и заканчивая ароматом. Он формирует настоящую индустрию роскоши, создавая в одном стиле одежду, обувь, шляпки, духи.

Ночные бала Пуарэ – последний акт поклонения «каузативности» перед изменениями в мире моды, которые утверждает Первая мировая война: мода становится намного более демократичной, чем прежде: сословные различия в костюме теперь менее вы-

ражены, а функциональность побеждает бесцельную роскошь.

В качестве заключения перечислим еще раз те общекультурные тенденции рубежа XIX–XX вв., которые находят свое отражение, в том числе и в моде:

– Противоборство «нового видения» и классического взгляда на искусство;

– Взаимодействие и взаимовлияние всех культурных текстов (синтез искусств);

– Ярко выражена социальная направленность искусства. Меняется главный объект изображения, что можно объяснить сменой культа «богатых и знаменитых» на культ простых людей из народа.

– Культ историзма во всем многообразии жанров, форм и стилей;

– Отстранение от реальных жизненных впечатлений, иллюзорность, маскарадность.

– Повышенный интерес к этническим экзотическим мотивам, который обусловлен факторами художественного, исторического и социального характера;

Модные изменения женского костюма конца XIX – начала XX вв. являются прекрасной иллюстрацией того, что «эстетический идеал тесно связан с жизнью, он “вырастает” из действительности, как определенная форма осмысления жизни, и в то же время идеал есть результат практической деятельности людей. Костюм несет в себе определенный художественный образ, который развивается и изменяется вместе с жизнью общества» (Киреева 1976).

Литература

Алпатов М.В. 1979. Этюды по всеобщей истории искусств. Западноевропейское искусство. М.: «Советский художник».

Ванюшкина Л.М. 1998. Художественная культура второй половины XIX – начала XX вв. // История. Мир в новое время (1870 – 1918). СПб.: «СМИО Пресс».

Дзеконьска-Козловска А. 1977. Женская мода XX века. М. Живопись импрессионистов и постимпрессионистов.

1986. Л.: «Аврора».

Зайцев В.М. 1980. Такая изменчивая мода. М.: «Молодая гвардия».

Киреева Е.В. 1976. История костюма. Европейский костюм от античности до XX в. М.: «Просвещение».

Маливанова И. <http://afield.org.ua/fashion/puare>.

Энциклопедия живописи. 1997. Под ред. Н.А. Борисовской, С.И. Козловой, Е.Ю. Золотовой. М.: «АСТ».

¹ «Каузативное искусство» – искусство по какому-то случаю, убранство на один день.