

К. О. Гусарова^{ab}

ORCID: 0000-0002-7325-5173

✉ kgusarova@gmail.com

^a *Российский государственный гуманитарный университет
(Россия, Москва)*

^b *Российская академия народного хозяйства
и государственной службы при Президенте РФ
(Россия, Москва)*

ЭСТЕТИКА ЭВОЛЮЦИИ: ДАРВИН ПРОТИВ ВЕНЕРЫ МЕДИЧИ

Аннотация. В статье рассматриваются эстетические взгляды Чарльза Дарвина в контексте представлений о красоте, разделявшихся его современниками и мыслителями предшествующих поколений. Особое внимание уделяется модной сатире 1860–1880-х годов, так как на этом материале наглядно виден диалог научного знания и популярной культуры. Общее место последней — противопоставление абсурдной фигуры современной модницы гармоничной античной статуе Венеры — находит любопытную параллель в рассуждениях Дарвина о половом отборе и роли красоты в человеческих обществах. Однако если карикатуры выражают взгляд на моду как на продукт вырождения классического идеала, который в то же время ассоциируется с идеей «природы», то в работах Дарвина, напротив, движущие принципы природных процессов оказываются сродни логике моды, а идеал радикально релятивируется.

Ключевые слова: красота, эволюция, половой отбор, Чарльз Дарвин, природа, мода, идеал, античность, Джошуа Рейнольдс, Элайза Линн-Линтон, Джордж Дюморье, Эдвард Линли Сэмборн

Для цитирования: Гусарова К. О. Эстетика эволюции: Дарвин против Венеры Медичи // Шаги/Steps. Т. 9. № 1. 2023. С. 93–117. <https://doi.org/10.22394/2412-9410-2023-9-1-93-117>.

Статья поступила в редакцию 7 июня 2022 г.

Принято к печати 1 сентября 2022 г.

K. O. Gusarova^{ab}

ORCID: 0000-0002-7325-5173

✉ kgusarova@gmail.com

^a Russian State University for the Humanities
(Russia, Moscow)

^b The Russian Presidential Academy
of National Economy and Public Administration
(Russia, Moscow)

THE AESTHETICS OF EVOLUTION: DARWIN VERSUS *VENUS DE' MEDICI*

Abstract. The article addresses the aesthetic views of Charles Darwin, which are considered within the framework of wider Victorian discussions on the nature of beauty as well as influential earlier thought on the topic. Particular emphasis is placed on 1860s–1880s fashion satire, since these visual and textual sources can yield useful insights into the cross-pollination between scientific knowledge and the popular culture of the era. The juxtaposition of a statue of Venus and a fashionable lady of the day, ubiquitous in mid-Victorian journalism and caricature, lurks across the pages of several of Darwin's works, where it takes on a completely different meaning. While fashion satire presented Venus as a timeless ideal, which at the same time was seen as an epitome of "natural" beauty, Darwin questioned the very possibility of such an ideal. Rather than concentrated in a fixed set of bodily forms and proportions, he saw beauty in nature and in human societies as perpetually fluid and infinitely variable, as if following the logic of fashion, which many of his contemporaries blamed for corrupting classical aesthetics. Indeed, in *The Descent of Man* Darwin directly attacks *Venus de' Medici*, pointing to the limitations of this image of perfection and proposing a radical non-human aesthetics instead.

Keywords: beauty, evolution, sexual selection, Charles Darwin, nature, fashion, ideal, Antiquity, Joshua Reynolds, Eliza Lynn Linton, George du Maurier, Edward Linley Sambourne

To cite this article: Gusarova, K. O. (2023). The aesthetics of evolution: Darwin versus *Venus de' Medici*. *Shagi / Steps*, 9(1), 93–117. (In Russian). <https://doi.org/10.22394/2412-9410-2023-9-1-93-117>.

Received June 7, 2022

Accepted September 1, 2022

В одном из первых выпусков британского сатирического журнала «Панч» была опубликована любопытная заметка, лаконично озаглавленная «Цивилизация». Ее антиимперская направленность, совершенно непредставимая в том же издании четверть века спустя, наглядно иллюстрирует свободомыслие ранневикторианского периода. Анонимный автор позволяет себе усомниться в ценности цивилизации, которую англичане в избытке отправляют «на экспорт», «воздвигая виселицы по всему свету» и рассылая в заморские края своих миссионеров, предельно далеких от подлинного духа христианства [Civilisation 1841: 27]. Зазор между видимостью и сущностью, который корреспондент «Панча» обнаруживает в институтах Церкви, является для него определяющей характеристикой цивилизации, находящей наиболее яркое выражение в моде: рука в белой лайковой перчатке творит черные дела, под тончайшей батистовой рубашкой бьется безжалостное сердце злодея, однако качество полотна и кроя для большинства людей выступает исчерпывающей гарантией респектабельности.

Автор цитируемой статьи стремится продемонстрировать условный характер этих статусных атрибутов, чем напоминает знаменитый пассаж о «Красном» и «Синем» из вышедшего за пять лет до того философского романа Томаса Карлейля «Sartor Resartus»:

Красный говорит Синему: «Ты должен быть повешен и анатомирован». Синий слышит это с содроганием и (о, чудо из чудес!) печально идет на виселицу. <...> Как это так? <...> Не надеты ли на вашем Красном вешающем индивидууме парик из конских волос, беличьих шкурки и плюшевая мантия, с помощью которых все узнают, что он Судья? — Общество, — чем более я об этом думаю, тем более это меня удивляет, — основано на Одежде [Карлейль 1902: 64].

Однако прямой ссылки на Карлейля в тексте нет — вместо этого статья открывается развернутой цитатой из другого, давно почившего и оттого еще более авторитетного корифея британской культуры, сэра Джошуа Рейнольдса. Возглавив основанную в 1768 г. Королевскую академию художеств, Рейнольдс регулярно выступал с речами, в которых определял сущность и задачи искусства, критерии красоты и необходимые квалификации художника. В речи 1776 г., прочитанной при вручении наград студентам Академии, содержится довольно провокационное сравнение завитого, напوماженного и напудренного европейца с индейцем чероки в полной боевой раскраске — по мысли Рейнольдса, оба в равной степени отклонились от идеала природной красоты, и «кто из них решится презирать другого за следование моде его страны, кто первым испытает желание засмеяться, тот и является дикарем» [Reynolds 1891: 199].

Эта мысль Рейнольдса в «Панче» проиллюстрирована тремя изображениями «дикаря», однако не чероки, а представителя бразильского коренного племени ботокудов, которых Э. Б. Тайлор впоследствии назовет «одним из наиболее диких среди ныне живущих народов» [Tylor 1871: 197]. «Дикость» ботокудов, по мнению антропологов XIX в., проявлялась во всех сферах их культуры, от принципов словообразования и счета до космологии, однако популярное воображение было захвачено в первую очередь характерными мо-

дификациями тела, которые практиковало это племя, вставляя деревянные диски в мочки ушей и нижнюю губу. Иллюстрации в «Панче» (ил. 1) демонстрируют читателям молодого ботокуда «до уродования», затем «обезображенного подвесками в ушах и на подбородке» и, наконец, «обезображенного цивилизацией»¹ [Civilisation 1841: 27]. Третий портрет представляет надменного щеголя с моноклем, в накрахмаленном шейном платке, с модными прической и бородкой. Предполагается, что он являет собой столь же (или даже еще более) «безобразное» зрелище, что и его «дикий» двойник с диском в губе, тогда как круглолицый юноша с миндалевидными глазами на первой картинке, хотя и опознается как этнический Другой, в данном случае призван воплощать идею естественной гармонии человеческих черт.

Вдохновленная культурным релятивизмом эпохи Просвещения и руссоистским идеалом «естественного человека» визуальная и риторическая конструкция, в рамках которой цивилизация и «дикость» оказываются противостоящими «природе» структурными синонимами, сохранит популярность в британской культуре второй половины XIX в. и будет особенно часто использоваться в модной сатире. Однако неизменной (и то лишь на первый взгляд) в ней останется лишь фигура «дикаря», тогда как воплощение цивилизации подвергнется существенному изменению: место щеголя займет модница. Сравнимые с ней неевропейские народы тем самым феминизируются, что дополнительно обосновывает их подчиненное положение в колониальном мировом порядке. В свою очередь, «дикость», приписываемая дамской моде, подчеркивает женскую иррациональность и служит, среди прочего, косвенным доводом против предоставления женщинам избирательного права, о чем в конце 1860-х годов в Великобритании ведутся бурные дискуссии. Наконец, «природа» в рамках этой конструкции окончательно застывает в идеальных формах, которые придали ей античные скульпторы, что способствует натурализации западного канона и сопряженных с ним эстетических иерархий.

На фоне закрепления этой модели зарождается новый релятивизм, связанный с естественнонаучным знанием, и в первую очередь с эволюционными теориями Чарльза Дарвина. В данной статье я рассмотрю соотношение идей Дарвина с обрисованным выше контекстом, в котором они были глубоко укоренены, в то же время обладая потенциалом к расшатыванию сложившегося эстетического канона и подрыву его идеологических оснований. В первой части текста хрестоматийная фигура «дикаря» служит отправной точкой для обсуждения предпринятого Дарвином пересмотра границ между красотой и уродством, нормой и аномалией, природой и культурой. Вторая часть статьи фокусируется на устойчивом образе западной «дикарки» — современной модницы, нелепость облика которой карикатуристы подчеркивали за счет эксплицитного или имплицитного сравнения с эталоном женской красоты — антич-

¹ Возможно, такое сопоставление было навеяно гравюрой из книги Роберта Фицроя «Рассказ о гидрографических экспедициях кораблей Его Величества “Эдвенчер” и “Бигль” в 1826–1836 гг.», изображавшей представителей обитавшего в Патагонии народа яганов [FitzRoy 1839]. В 1830 г. Фицрой вывез четверых яганов в Великобританию. На иллюстрации один из них показан в «диком» виде, а затем в европейском костюме. В 1831 г. этот яган отправился в новое плавание на «Бигле», на борту которого также находился молодой и никому еще не известный натуралист Чарльз Дарвин.

ной статуей Венеры. Несмотря на противопоставление этих двух фигур, в то же время между ними выстраиваются квазиэволюционные отношения, так как многие элементы моды 1860–1880-х годов рассматривались как гипертрофированные черты классического канона. В третьей части статьи предпринимается попытка увидеть эту оппозицию вневременного идеала и скоротечного модного поветрия глазами Дарвина — который парадоксальным образом отдает предпочтение второму перед первым.



[Head of a Botocudo previous to disfigurement]



[Head of a Botocudo disfigured by chin and ear pendants.]

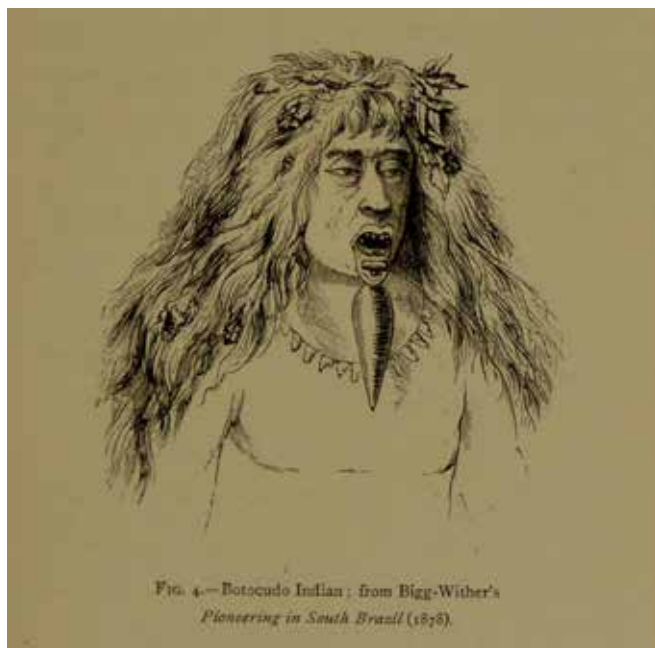


[Head of a Botocudo disfigured by civilisation.]

Ил. 1. Ботокуды
Fig. 1. The Botocudos
[Civilisation 1841]

В защиту «уродства»: нечеловеческая эстетика Дарвина

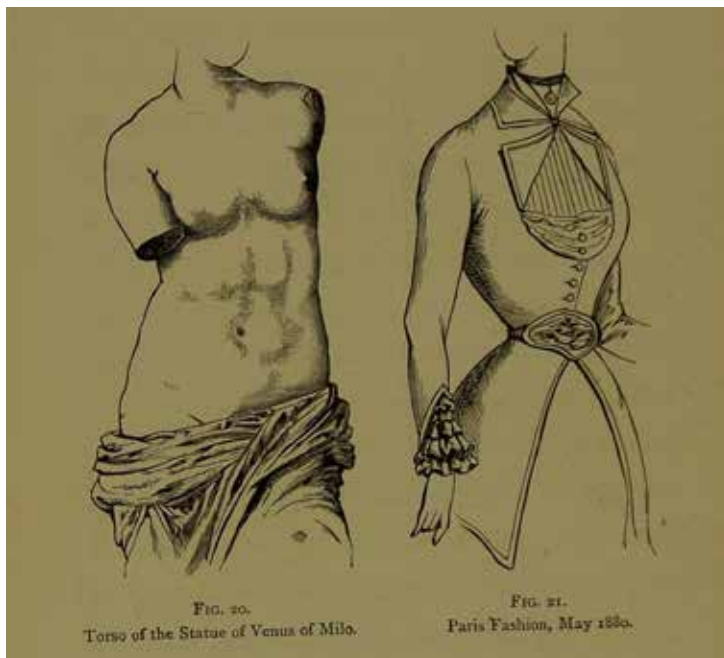
Если на иллюстрации к статье из «Панча» 1841 г. ботокуд, «обезображенный подвесками в ушах и на подбородке», изображен коротко стриженным и усатым, то в книге британского хирурга и специалиста по сравнительной анатомии Уильяма Генри Флауэра² «Мода на уродование» (1881; ил. 2) его голову украшает необыкновенно густая и длинная шевелюра. Вероятно, она призвана подчеркнуть, что перед нами дикарь, дитя леса — кажется, в волосах этого «индейца» даже запутались листья деревьев. В то же время прическа придает изображению гендерную амбивалентность — такой же всклокоченной гривой британские карикатуристы нередко награждали модниц рубежа 1860–1870-х годов [Гусарова 2021: 282–284]. Действительно, хотя Флауэр в первых же строках своего сочинения утверждает: «Наклонность к уродованию или изменению естественной формы некоторых частей тела свойственна человеческой натуре на всех ее ступенях — как самой первобытной и варварской, так и наиболее цивилизованной и утонченной» [Флоуер 1882: 1], — социально-реформистский пафос книги направлен в первую очередь на вольных и невольных жертв западной моды, и прежде всего на женщин, двойниками которых становятся неевропейские Другие.



Ил. 2. «Индеец ботокудо»
Fig. 2. “Botocudo Indian”
[Flower 1881]

² В русских изданиях XIX в. эта фамилия транскрибировалась как *Флоуер*.

Китайский обычай бинтования женских ног, который представлялся его соотечественникам апогеем варварства, Флауэр сравнивает с деформацией стоп в результате ношения модных туфель. В духе движения за реформу костюма автор предлагает вполне конкретные изменения, которые необходимо внести в производство обуви и чулочно-носочных изделий, а также, разумеется, выражает решительный протест против корсета. Этот элемент дамского гардероба Флауэр называет пережитком Средневековья, противопоставляя искаженным пропорциям современной модницы «совершенный образец природной женской формы» [Флоуер 1882: 62] — торс Венеры Милосской. Следует отметить, что искусство античности не является для Флауэра непрекаемым идеалом во всем: так, он с неудовольствием отмечает обыкновение художников и скульпторов изображать второй палец ноги чуть более длинным, чем первый, предполагая, что «это представление проникло в искусство греков <...> от египтян³» [Там же: 52]. Тем не менее трактовка женского тела в знаменитой скульптуре Венеры Милосской описывается как его «естественная форма» [Там же: 62] — художественный канон в данном случае полностью отождествляется с природой (ил. 3).



Ил 3. Сравнение Венеры Милосской с модной гравюрой
Fig. 3. *Venus of Milo compared to a fashion plate*
 [Flower 1881]

³ Любопытное расхождение присутствует здесь между русским переводом, в котором цитируемая фраза продолжается словами «и, по всей вероятности, оно перешло от арабов», и оригиналом, где вместо *арабов* значится *negro* [Flower 1881: 67].

Такой подход можно напрямую возвести к речи Рейнольдса, противопоставлявшего подлинную эстетическую истину условной правде или предрасудку. Первая для этого художника была неразрывно связана с «общей идеей природы»: «Начало, середина и конец всего, что имеет ценность с точки зрения вкуса, заключаются в знании того, что действительно является природой» [Reynolds 1891: 181]. Поэтому истинный вкус един для всех времен и народов, а вариативность моды и местных обычаев объясняется искажениями универсального идеала, закрепившимися под влиянием мнимых авторитетов. Рейнольдс подчеркивает, что в его интерпретации понятие природы «вмещает не только формы, производимые природой, но также и природу, внутреннюю материю и организацию, если можно так выразиться, человеческого ума и воображения» [Ibid.]. Таким образом, под определение «природы» подпадает и культура в той мере, в какой она выражает «общие идеи», а не частные. Природа оказывается сугубо умозрительной, идеальной конструкцией, слабо связанной с окружающей человека несовершенной реальностью и являющейся скорее образ мира, каким он должен быть. Рейнольдс подчеркивает, что «уродство» не может считаться полноправным явлением природы, а лишь «случайным уклонением от ее обыкновений» [Ibid.]. Под «уродством» в данном случае, скорее всего, имелись в виду врожденные особенности развития, результаты болезней и несчастных случаев, однако примечательно, что Флауэр выбирает для заглавия своей книги о моде то же самое слово (*deformity*) и, подобно Рейнольдсу, противопоставляет включаемые в эту категорию явления «природе».

Акцент на универсальном в противовес индивидуальному позволяет рассматривать неоплатоническую эстетику Рейнольдса как концептуальное явление одного порядка с тем, что в истории биологии именуется типологическим подходом [Maug 2000: 263]. Речь идет об эссенциалистском понимании биологического вида как своего рода «идеального типа», обладающего набором устойчивых характеристик, отклонениями от которых можно пренебречь, ибо для познания истины они несущественны. Такой взгляд доминировал в науках о живой природе на протяжении столетий и лишь в XX в. окончательно уступил популяционному подходу, основные принципы которого были сформулированы в работах Чарльза Дарвина, однако оказались для своего времени слишком революционными, чтобы сразу стать научной нормой. Популяционное мышление исходит из вариативности видовых признаков во времени и пространстве: внутри одной популяции нет двух идентичных особей (а сведение реального многообразия к неким абстрактным универсалиям не дает сколько-либо значимых познавательных результатов); более того, каждое следующее поколение демонстрирует новый набор качеств. Эта изменчивость и лежит в основе эволюционных процессов, предоставляя материал для естественного отбора, отсеивающего наименее благоприятные и закрепляющего более выгодные в конкретных условиях комбинации свойств.

Показательно, что Дарвин оперировал совершенно иной идеей природы по сравнению с описанной выше — она не только допускала «уродства», но и в некотором смысле нормализовала их. Так, в книге «Изменение животных и растений в домашнем состоянии» (1868) Дарвин пишет об искусственно выведенных породах золотых рыбок: «Многие из разновидностей, например, с тройным хвостовым плавником, должны быть названы уродствами, однако

трудно провести определенную границу между изменением и уродством»⁴ [Дарвин 1941: 212] — и чуть далее, переходя к сельскохозяйственным культурам: «Вариации часто переходят в уродства и не могут быть отличены от них» [Там же: 218]. Таким образом, человеческие стандарты и эстетические категории оказываются непродуктивными для анализа природных процессов, создавая искусственные разграничения внутри континуума сходных явлений. Аналогичным образом Дарвин релятивировал антропоцентрическую эстетику в работе «Происхождение человека и половой отбор» (1871), демонстрируя, что предпочтения некоторых видов, в первую очередь птиц, в отношении визуальных и аудиальных впечатлений, по-видимому, достаточно близки к человеческим (поэтому мы находим оперение павлина красивым, а трель соловья мелодичной), другие же радикально расходятся с ними, и заключал: «...мы не должны судить о вкусах различных видов по одной общей мерке, а еще менее мерять их вкусы на человеческий аршин» [Дарвин 1872: 75].

Подобная открытость и непредвзятость суждений, однако, проще давалась Дарвину в отношении внешнего вида, «вкусов» и поведения животных, тогда как в оценке телесности неевропейских народов автор «Происхождения видов» во многом совпадал со своими соотечественниками и современниками. Развивая мысль об относительности эстетических представлений, Дарвин ссылается на классические этнографические примеры модификаций тела, хотя и не называет в этом случае конкретных народов:

Стоит припомнить, что дикие человеческие расы находят красивыми различные отвратительные безобразия, например, глубокие рубцы с выдающимися над их поверхностью мясистыми буграми, носовые перегородки, пронизанные кусками дерева и костями, растянутые донельзя дыры в ушах и губах» [Дарвин 1872: 144–145].

Как и другие авторы, Дарвин сводит практики символического означивания и социализации тела к вопросу красоты, однако если, например, для Флауэра подобное истолкование неевропейских модификаций тела означало возможность отнести к ним как к нелепым обычаям, уподобив капризам западной моды, то для теории полового отбора красота была фундаментальным понятием, укорененным в природе всего живого. При этом в отличие от подхода, демонстрируемого Рейнольдсом, речь шла не о каких-либо определенных пропорциях, формах и цветах, а об универсальном стремлении к прекрасному, понимаемому каждый раз по-разному.

Даже среди людей стандарты красоты, по мнению Дарвина, могут и должны различаться: «Конечно, несправедливо⁵, чтобы в уме человека существовала

⁴ Впервые эта мысль была высказана уже в «Происхождении видов» [Дарвин 1864: 7; Darwin 1859: 8], однако в «Изменении животных и растений в домашнем состоянии» она получила последовательное развитие. Необходимо отметить, что в обоих случаях в оригинале используется слово *monstrosity*, а не *deformity*, но второй термин также встречается в «Изменении...» в аналогичном смысле.

⁵ В данном случае слово *несправедливо* выражает не этическую оценку, а несоответствие истине (в оригинале: «It is certainly not true» [Darwin 1871: 353]). В позднейшем переводе формулировка была изменена на менее двусмысленную: «Конечно, неправильно думать» [Дарвин 1953: 626].

какая-то всеобщая мерка для оценки красоты человеческого тела» [Дарвин 1872: 393]. Формула этого стандарта у Дарвина довольно причудлива: с одной стороны, она основана на усредненных чертах каждого биологического вида (или каждой человеческой «расы»), а с другой, включает элемент нестабильности, обусловленный в данном случае не только и не столько изменчивостью облика самого этого вида во времени, сколько парадоксальной привлекательностью умеренного отклонения от средних значений, их незначительного усиления. Вот как пишет об этом сам Дарвин в главе о половом отборе у человека:

Люди каждой расы предпочитают то, что привыкли видеть; они не выносят никаких резких перемен, но любят разнообразие и восхищаются всякой характеристической чертой, доведенной до умеренной крайности. Люди, привыкшие к приблизительно овальному лицу, прямым и правильным чертам и светлому цвету кожи, восхищаются, как это хорошо известно нам, европейцам, когда эти особенности резко выражены. С другой стороны, люди, которые привыкли к широкому лицу, выдающимся скулам, плоскому носу и черной коже, восхищаются обыкновенно усиленным развитием этих признаков [Там же: 393–394].

Как ни удивительно, эта формула красоты также, по-видимому, восходит к Рейнольдсу⁶, который в своей речи 1778 г. утверждал, что «преобладающей склонностью ума» является «привязанность к старинным обычновениям», поэтому «произведение в основном должно быть выполнено в манере, к которой мы привыкли»; с другой стороны, «...разнообразие оживляет внимание, которое склонно ослабевать, встречая везде одно и то же» [Reynolds 1891: 209–210]. Тем не менее можно сказать, что Рейнольдс акцентирует диахронические изменения в эстетике западного искусства, тогда как у Дарвина в рассуждениях о красоте на первый план выходит синхроническое многообразие человеческих и нечеловеческих предпочтений.

К началу XX в. взгляды Дарвина на природу эстетического вкуса как продукта полового отбора получили достаточно широкое распространение, о чем свидетельствует анонимная статья, опубликованная в 1902 г. в российском иллюстрированном журнале «Живописное обозрение». В этом тексте излагались идеи заключительных глав «Происхождения человека», в которых трактуется проблема красоты с эволюционной точки зрения, в первую очередь применительно к людям. Вопрос о природе красоты, вынесенный в заглавие статьи, разрешался следующим образом:

...чувство красоты зависит у животных, главным образом, от двух причин: от привычки, с одной стороны, и от потребности новизны, которая бы, однако, не противоречила привычке — с другой стороны. В силу этого новизна ищется бессознательно в усилении характерных, типичных признаков [Л. О. 1902: 167].

Тогда как заключительная формулировка в этой цитате характерно дарвиновская, начало фразы могло бы принадлежать Рейнольдсу, если бы не исклю-

⁶ О Дарвине как читателе и последователе Рейнольдса см.: [Richards 2017: 100–105].

чительный антропоцентризм его эстетики, который здесь сменяется упоминанием «чувства красоты у животных». Этот пример наглядно иллюстрирует одновременно связь эстетических воззрений Дарвина с идеями его предшественников и их существенные различия. Аналогичным образом в цитированном выше высказывании о модификациях тела Дарвин солидарен с другими авторами в том, что называет неевропейские телесные практики «отвратительными безобразиями» (*deformities*), однако расходится в том, что не противопоставляет их природе, а, напротив, использует как пример, иллюстрирующий эффективность принципа полового отбора в производстве физического и эстетического разнообразия.

Подобную двойственность можно обнаружить не только во взглядах Дарвина на то, что в его социальной и культурной среде считалось «уродством», но и в его оценке идеала, который являла образованному западному зрителю античная скульптура. Для большинства современников Дарвина, как для цитированного в этом разделе Флауэра, античная скульптура воплощала «природную» красоту женского тела, болезненным отклонением от которой представлялся актуальный модный силуэт. В следующем разделе статьи я на конкретных визуальных примерах рассмотрю противопоставление моды и классической «естественности», чтобы затем показать, как идеи Дарвина одновременно вырастают из этого контекста и ему противостоят.

Венера и «современная девушка»: двойники или антагонисты?

Выражение «современная девушка», или «девушка нашей эпохи» (*the girl of the period*), вошло в английский язык с легкой руки Элайзы Линн-Линтон, выпустившей в 1868 г. эссе с таким названием [Linton 1883: 1–9]. Публицистка резко осуждала одетых по последней моде вертихвосток, бросающих вызов правилам приличия в погоне за развлечениями. Несмотря на алармистский тон статьи, образ «современной девушки» стал востребованным инструментом продвижения различных товаров [Moruzi 2009: 9], что, в свою очередь, способствовало складыванию узнаваемой иконографии. Соответствующий стереотип появляется в бесчисленном множестве карикатур, среди которых в контексте данного исследования нас будет особенно интересовать рисунок Джорджа Дюморье «Венера Милосская, или Девушки двух разных эпох», опубликованный в альманахе «Панча» за 1870 г. (ил. 4).

Дюморье изображает стайку модниц, толпящихся вокруг знаменитой статуи, придиричиво ее разглядывая (одна из девушек даже подносит к глазу лорнет или какой-то другой оптический прибор). Развивая идею античной стилизации, подпись к карикатуре отводит этим зрительницам роль «хора», предрекающего неминуемое падение протагониста, которое в данном случае приобретает пародийные очертания провала в свете из-за недостаточного внимания к моде. «Современные девушки» говорят о Венере:

«Посмотрите на ее здоровенную ступню! А талия-то какова! — а что за смехотворно крошечная голова! — и без шиньона! Она не леди. Ах, какое страшилище!» [Du Maurier 1870].



Ил. 4. Дж. Дюморье. Венера Милосская, или Девушки двух разных эпох
Fig. 4. G. du Maurier. *The Venus of Milo; or Girls of Two Different Periods*
 [Du Maurier 1870]

Эти реплики призваны дополнительно фиксировать внимание читателей журнала на характерных чертах облика самих модниц: туго зашнурованных корсетах, крошечных туфельках на высоких (по меркам того времени) каблуках, объемных прическах из накладных волос.

Может показаться, что упоминание «двух разных эпох» в названии карикатуры уравнивает античность и современность, наряду с характеризующими их стилями, однако это впечатление обманчиво. Подобно Флауэру впоследствии, Дюморье рассматривает античность не как оставшуюся в прошлом «моду» далеких времен, а как совокупность образцов непреходящей актуальности, не осознавать ценность которых могут только невежественные, недалекие люди. «Современные девушки» демонстрируют полное отсутствие вкуса не только в том, как они сами одеваются, но и в нелепых суждениях об искусстве античности, которые они себе позволяют. В сентябре того же года тема получит развитие в «Панче» в заметке «Оборки и искусство», написанной от лица одной из таких особ. Эта «современная девушка» с негодованием отзывается о недавней лекции художника-академиста Генри Селуса, где тот «хвалил эти ужасные статуи, которые можно, например, увидеть в Британском музее или в Хрустальном дворце, а им по сто лет и больше» [Fal-lals 1870]. «Одномерное» историческое сознание, для которого античность неотличима от классицизма XVIII в. ни по стилю, ни по значимости, по мнению редакции «Панча», неотделимо от увлечения модой. Неудивительно, что фиктивная корреспондентка журнала встает на защиту современного силуэта от Селуса и ему подобных:

...я уверена, что в этих формах больше содержания, чем в головах людей, восхищающихся мраморной Венерой, у которой и вовсе нет никаких форм <...> если бы эти противные статуи были одеты по нынешней моде, они бы выглядели намного лучше <...> Тогда на эти кошмарные древности хотя бы можно было смотреть, а галерея скульптур имела бы толлику той прелести, которой обладает Музей мадам Тюссо [Ibid.]

Предполагалось, что предпочтение музей восковых фигур сокровищам Британского музея может только крайне ограниченный человек, и подобная иллюстрация вкуса «современных девушек» призвана была напрочь дискредитировать «нынешнюю моду», поклонницами которой они выступали. Однако подлинный парадокс отношений между античностью и современностью заключается в том, что противоположности, которые мы видим на карикатуре Дюморье, мыслились как генетически связанные друг с другом. Так, массивные шиньоны рубежа 1860–1870-х годов представляли собой результат развития моды на прически «в греческом стиле» с узлом на затылке. В отличие от сложившегося в русском языке словоупотребления, по-английски *chignon* обозначает именно такой пучок волос, необязательно накладных, что позволяет другому корреспонденту «Панча» рассуждать об античных «шиньонах»:

Скульпторы древности изображали богинь и героинь с прическами-шиньонами. Но античный шиньон естествен. Он вовсе не смешон. Это избыток волос, которому придана изящная форма. Современный шиньон, даже если он натуральный (т. е. из собственных волос женщины. — К. Г.), это избыток волос, которому придана гротескная форма [Sowerby 1866].

Как и карикатура Дюморье, эта заметка противопоставляет «моды» двух разных исторических периодов, эстетика одного из которых видится искажением восходящего к другому образца — при этом преемственность между ними очевидна, несмотря на различия (в данном случае она выражается при помощи слова «шиньон»).

На карикатуре «Венера Милосская, или Девушки двух разных эпох» статуя представлена в ракурсе, позволяющем как следует рассмотреть ее «естественный шиньон» и сравнить его с новейшими, гротескными модификациями. Изображение содержит и другие элементы, позволяющие обозначить историческую преемственность между двумя воплощениями женственности. Поза «современных девушек», каждая из которых кокетливо выставила вперед миниатюрную ножку в модной туфельке, может рассматриваться как вариация контрапоста античной статуи, опирающейся на правую ногу, выдвинув вперед согнутую левую. Кроме того, несмотря на контраст между «здоровенной» босой ногой Венеры и острым мыском непропорционально крошечных, почти китайских⁷ туфель модниц, в обоих случаях акцентируется эротизм

⁷ В книге Флауэра иллюстрация, изображающая «новейший парижский башмак», т. е. модную дамскую туфельку, сопровождается пояснением, что это «ближайший европейский представитель китайского уродства», описанного автором ранее (пеленания ног) [Флоуер 1882: 59].

женской ступни, выглядывающей из-под складок ткани⁸. Сами эти складки также участвуют в визуальном диалоге между двумя эпохами: эффекты драпировки, скрывающей нижнюю часть статуи, воссоздаются в некоторых нарядах благодаря искусству портнихи, заставившей слои ткани волнами разбегаться в разные стороны, а в других случаях — при помощи модного жеста, которым «современные девушки» слегка приподнимают подол своей юбки, демонстрируя изящную ножку.



Илл. 5. Э. Л. Сэмборн. «Древнегреческий изгиб»
Fig. 5. E. L. Sambourne. "The Grecian Bend"
[Sambourne 1869]

Мотив, который на этой карикатуре Дюморье едва угадывается, однако имеет центральное значение для рассматриваемой здесь фигуры сравнения, — это так называемый древнегреческий изгиб. Так именовался характерный наклон, который приобретал профильный силуэт модницы из-за корсета специфической конструкции, турнюра и каблуков. Считалось, что он представляет собой утрированную вариацию положения корпуса статуи Венеры

⁸ По замечанию историка искусства Энн Холландер, «Многовековая история великих шедевров со времен Античности придала престиж виду драпированной ткани, льнущей к коже или скользящей по ней» [Холландер 2021: 56].

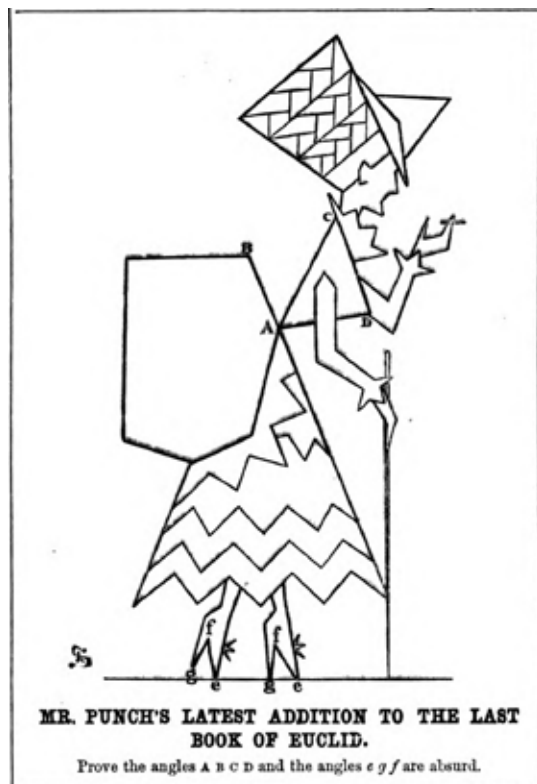
Медичи, приписываемой греческому скульптору, — отсюда интерпретация этой позы как «греческой». Кроме того, в словосочетании «древнегреческий изгиб» (*Grecian bend*) слышится отзвук описания Венеры Медичи в «Паломничестве Чайльд-Гарольда» Байрона (Песнь четвертая, строфа 53), где поэт восхваляет «изящный изгиб» (*graceful bend*) ее фигуры.

Как и в случае с шиньонами, изогнутый стан современных модниц казался викторианским наблюдателям напрочь лишенной изящества пародией на античную «естественность». На это ясно указывает опубликованная в «Панче» 2 октября 1869 г. карикатура Эдварда Линли Сэмборна «Древнегреческий изгиб» (ил. 5), где силуэт разодетой в пух и прах молодой особы визуально рифмуется с фигурой старика на заднем плане: как и главная героиня карикатуры, этот пожилой джентльмен наклонил корпус вперед, будто придавленный весом огромного цилиндра (мужским аналогом модного шиньона), и опирается на трость почти тем же жестом, которым модница держит свой зонтик. «Не правда ли, тугая шнуровка и высокие каблуки придают женской фигуре чарующую грациозность и достоинство?» — издевательски вопрошает подпись [Sambourne 1869]. Тем самым в очередной раз акцентируется мотив модного «уродования», возводящего немощ в достоинство.

Возможно, фигура престарелого джентльмена символизирует «древность», подразумеваемую словом *Grecian*⁹, но «греческость» в данном случае никак специально не обыграна — в отличие от других сатирических изображений на ту же тему. Среди них стилистически выделяется также принадлежащая Сэмборну карикатура «Новейшее дополнение мистера Панча к последней книге Евклида», опубликованная ровно через полгода после «Древнегреческого изгиба» (ил. 6). Эта работа представляет собой схематическое изображение фигуры современной модницы, совершенно плоскостное, напоминающее геометрическое построение. Такое впечатление подкрепляется «задачей», которую подпись к картинке предлагает читателям журнала: «Докажите, что углы A, B, C, D и углы e, g, f абсурдны» [Sambourne 1870b]. При этом «угол A», по-видимому, отсылает к пресловутому «древнегреческому изгибу» фигуры, тогда как остальные буквенные обозначения описывают высоту турнюра и каблуков, а также туго затянутый корсет, превращающий торс героини в прямоугольный треугольник. Необычность этой карикатуры в ее математической абстрактности: «греческость» здесь вводится через имя Евклида и саму идею модной «геометрии». С визуальной точки зрения, плоскостность изображения и трактовка шиньона, которому придана форма египетской короны¹⁰, заставляют видеть в этой работе Сэмборна отсылку к искусству скорее Древнего Египта, чем классической античности. Однако это также может подразумевать имплицитное сравнение стилей и оценку современности как эстетического регресса по отношению к греко-римскому искусству.

⁹ В отличие от своего частичного синонима *Greek*, слово *Grecian* обычно используется применительно к культуре Древней Греции.

¹⁰ Больше всего эта конструкция напоминает головной убор на знаменитом скульптурном бюсте Нефертити, который, однако, был обнаружен существенно позднее — лишь в 1912 году.



Ил. 6. Э. Л. Сэмборн. Новейшее дополнение мистера Панча к последней книге Евклида

Fig. 6. E. L. Sambourne. Mr. Punch's Latest Addition to the Last Book of Euclid

[Sambourne 1870b]

В других случаях сатирические изображения «древнегреческого изгиба» помещали его непосредственно в античный контекст. Так, еще два месяца спустя «Панч» опубликовал карикатуру Сэмборна «История повторяется»: иллюстрация, стилизованная под чернофигурную вазопись, изображала все ту же «современную девушку» с невероятных размеров шиньоном, осиной талией, турнюром и туфлями (вернее, в данном случае сандалиями) на высоких каблучках (ил. 7). Мастерство карикатуриста проявляется в органичном сплавлении примет античности и современности: в руке у модницы ридикюль в форме амфоры, ее платье-хитон на плече сколото фибулой, шаль имеет декоративный бордюр с волнообразным орнаментом, а прическу венчает греческая тиара. Здесь мода рубежа 1860–1870-х годов кажется напрямую вышедшей из античности — но также, что примечательно, не из классического или эллинистического периода, а из архаического, т. е. актуальные тенденции вновь, как и на «египетской» карикатуре, предстают движением назад. Это подчеркивается в подписи, согласно которой рисунок был скопирован «с очень древней вазы, находящейся в распоряжении мистера Панча» [Sambourne 1870a]. В рамках бинарной структуры, основанной на противопоставлении античной статуи и

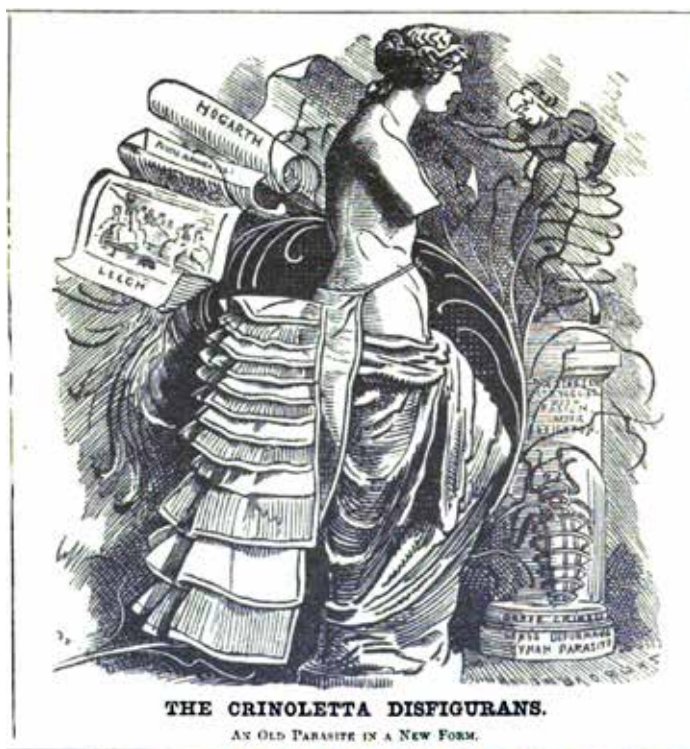
«современной девушки», неустаревающего образца и новейшего сумасбродства, вычитая из моды новизну, критики рассчитывали лишить ее адептов последнего аргумента в защиту собственных предпочтений.



Ил. 7. Э. Л. Сэмборн. *История повторяется*
Fig. 7. E. L. Sambourne. *History Repeats Itself*
[Sambourne 1870a]

К теме повторяющихся эпизодов в истории искусства и моды Сэмборн вернется десятилетие спустя в карикатуре, озаглавленной «Crinoletta Disfigurans. Древний паразит в новом обличье» (ил. 8). Псевдолатынь названия, подражающая не то медицинской терминологии, не то таксономии биологических видов, отсылает к новому фасону турнюра (crinolette), который на рисунке предстает заразой, терзающей человечество от века. На повторение намекают живописно разбросанные свитки с именами Уильяма Хогарта и карикатуриста Джона Лича, создавшего на рубеже 1850–1860-х годов множество комических сцен с участием модниц в кринолинах. Имеется в виду, что каркасные юбки, сколько бы ни высмеивали их художники, возрождаются вновь и вновь, перекочевывая из XVIII в XIX век и из середины столетия в конец. В правой части карикатуры Сэмборна изображена статуэтка женщины в наряде «эстетического» фасона, продвигавшегося созданным в том же году, что и рассматриваемое изображение, Обществом рационального платья. Эта фигура яростно срывает

с себя опутавшие ее металлические обручи кринолина: надпись на постаменте поясняет, что перед нами скульптура «Эстетка, борющаяся с модой; по мотивам Лейтона» (поза героини и название отсылают к статуе работы Фредерика Лейтона «Атлет, борющийся с питоном»). Ниже изображен гигантский жук «отряда кринолиновые, рода деформирующие, паразит человека» [Sambourne 1882]. Однако в центре внимания здесь, как и на карикатуре Дюморье, статуя Венеры Милосской, и все остальные отсылки и намеки композиционно закручиваются вокруг нее по спирали, также напоминающей о пружинах кринолина.



Ил. 8. Э. Л. Сэмборн. *Crinoletta Disfigurans*. Древний паразит в новом обличье
Fig. 8. E. L. Sambourne. *The Crinoletta Disfigurans: An Old Parasite in a New Form*
 [Sambourne 1882]

В отличие от более раннего примера использования образа Венеры, карикатура Сэмборна предлагает вниманию зрителя не сравнение античной скульптуры с современными модницами, а «осовременивание» самой этой статуи: Венера облачена в каркасный подъюбник по моде 1880-х годов, призванный придать женской фигуре необходимый объем сзади. Пришитые к основе ярусы ткани визуально рифмуются с листьями гравюр, иллюстрирующих вечное возвращение моды, и сами по себе воплощают идею бесконечного повторения, в противовес формальному разнообразию драпировок статуи. Нелепый вид, который турнюр придает Венере, конечно, призван дискредитировать не

ее, а моду: Сэмборн пытается продемонстрировать, что подъюбник не прибавляет ничего к красоте статуи, а, напротив, лишь искажает ее совершенные очертания. В то же время аналогия с жуком-паразитом заставляет увидеть в турнюре некий почти органический нарост на теле — для художника, безусловно, патологический, однако в оптике, предложенной Дарвином, как мы увидим далее, по-своему естественный.

Закат идеала и мода как новая природа

Книга Дарвина «Происхождение человека и половой отбор» вышла в 1871 г. — в разгар общественных дискуссий о «современной девушке» и среди потока карикатур, акцентирующих (не)сходство последней с античными образцами. Не исключено, что этот визуальный ряд оказал определенное влияние на Дарвина¹¹, и, безусловно, ученый внес свой вклад в интерпретацию образов, противопоставлявших универсальный классический идеал актуальным модным тенденциям. Рассуждая в заключительных главах «Происхождения человека» о красоте и ее значении в человеческих обществах, Дарвин высказывает неожиданную, почти крамольную мысль:

Будь все наши женщины так же красивы, как Медицейская Венера, мы были бы очарованы на время, но скоро пожелали бы разнообразия; и как только достигли бы разнообразия — стали бы желать, чтобы известные признаки в наших женщинах были развиты несколько больше против существующей общей нормы [Дарвин 1872: 394].

Статуя Венеры сохраняет здесь свою роль эстетического эталона, причем интересно, что речь идет о Венере Медичи, авторитет которой был освящен столетиями, а не о найденной в 1820 г., т. е. на веку самого Дарвина, Венере Милосской, недавнюю популярность которой также можно было бы представить как продукт своего рода «моды». Однако если для большинства викторианских комментаторов, от карикатуристов «Панча» до медика и зоолога Флауэра, и та и другая скульптуры представляли собой безусловный образец, то Дарвин наглядно высвечивает его границы: идеальная красота Венеры неприменима к жизни не только и не столько потому, что большинству женщин никогда не удастся к ней приблизиться, но и потому, что такое приближение было нежелательным — а попросту скучным.

Это высказывание можно рассматривать как один из симптомов «конца чувствительности к идеалу», появление которых Михаил Ямпольский фиксирует уже в начале XIX в., в частности у Стендаля в «Прогулках по Риму» [Ямпольский 2019: 283]. Действительно, отход от неоклассицизма в визуальных искусствах и литературе и становление романтизма и реализма вызвали рост интереса к эстетике индивидуального, в том числе в человеческом облике, ко-

¹¹ Эвеллин Ричардс подробно обсуждает влияние идей Дарвина на создательницу образа «современной девушки» Элайзу Линн-Линтон и возможное встречное влияние ее публицистики на аргументацию Дарвина, а также переключку между дарвиновской образностью и модными карикатурами в «Панче» [Richards 2017: 221–257], однако не затрагивает в этой связи образ Венеры.

тому именно несовершенства могут придавать неповторимое своеобразие и очарование. Однако закат идеала, конечно, не произошел одновременно и не коснулся всех в равной степени. Античные образцы продолжали играть ключевую роль в художественном образовании и в формировании театрального образа как минимум до начала XX в. [Лебединский, Лачинов 1909: 90]. Примечательно, что даже — или особенно — карикатуристы активно отстаивали классический идеал, конструируя категории комического и гротескного через противопоставление ему. Наконец, сам Дарвин признает эталонную красоту Венеры и будто бы протестует лишь против ее массового тиражирования, которое — как знаем мы благодаря Вальтеру Бенъямину, но Дарвин мог об этом и не подозревать, — неминуемо лишает произведения искусства их «ауры».

Прежде чем подробнее рассмотреть противопоставление уникального и серийного, которое можно увидеть в дарвиновской цитате, хотелось бы подчеркнуть темпоральное измерение высказанного в ней суждения. Это позволит заметить, что великое множество прекрасных женщин, похожих на Венеру Медичи, само по себе отнюдь не оценивается негативно, — напротив, Дарвин и его гипотетические читатели некоторое время «были бы очарованы». В действительности Дарвин делает нечто гораздо более радикальное, чем постулирование ценности уникального памятника античности в противовес бесчисленным живым «копиям», — он отнимает у идеала вечность и подчиняет его логике моды. Исходя из утверждения Дарвина, любой, даже самый совершенный образец хорош лишь «на время» и «скоро» потребует замены. Эта ненасытная потребность в (вечно новой) красоте, лежащая, по мысли Дарвина, в основе изменчивости, регулируемой половым отбором, гораздо ближе к эстетическому чувству «современной девушки», чем к предпочтениям ее консервативных критиков.

В контексте идей Дарвина «древнегреческий изгиб» фигуры «современной девушки», ее миниатюрная ножка и огромный шиньон закономерно видятся результатом «эволюции» античной Венеры, развития отдельных черт ее образа «несколько больше против существующей общей нормы». В приведенной дарвиновской цитате, безусловно, привлекает внимание действенность внешнего, имплицитно мужского взгляда на женщин и воплощенного в нем желания: достаточно пожелать разнообразия, чтобы его достигнуть. Женская красота здесь выступает объектом «селекции», наподобие отличительных признаков искусственно выведенных пород голубей, лошадей или собак. Это сходство отнюдь не случайно: переписка с заводчиками и анализ их наблюдений составляли важную эмпирическую основу рассуждений Дарвина о механизмах эволюции [Richards 2017: 159–188]. И если другие авторы, в первую очередь Элайза Линн-Линтон, обвиняли «современную девушку» в пренебрежении мужским мнением и одобрением¹², то из дарвиновской перспективы особы, которых мы видим на карикатуре Дюморье, не могут быть ничем иным, кроме порождения полового отбора, т. е. продукта мужской «селекции».

Остается вопрос, воплощает ли «современная девушка» столь желанное разнообразие или же представляет лишь диахроническую альтернативу обра-

¹² «Что удивительно в образе жизни современных женщин, это как он укрепился, несмотря на неодобрение мужчин. Издавна бывало представление, что два пола созданы друг для друга и что для них весьма естественно стараться нравиться друг другу и делать для этого все возможное. Но современная девушка не нравится мужчинам» [Linton 1883: 8].

зу Венеры, как подразумевало название карикатуры Дюморье? Придав своим персонажам почти одинаковые позы (положение ног, корпуса и головы), Дюморье явно стремился подчеркнуть их сходство. Величественная простота античной статуи, уникальность ее «подлинной красоты» ярче проступают на фоне однообразно пестрой толпы «современных девушек», само количество которых столь же визуально избыточно, как и аляповатый наряд каждой из них. Действительно, механизация производства модной одежды во второй половине XIX в. (массовое использование швейных машин, а также кружева и тесьмы фабричного производства) поспособствовала удешевлению отделки и увеличению ее количества, что, в свою очередь, вело к большей стандартизации облика женщин, так как их туалеты оказывались в равной степени перегружены декором.

Однако, учитывая несравненно больший объем ручной работы при изготовлении каждого платья в то время по сравнению с модой наших дней, преобладание индивидуального пошива и сравнительно небольшие объемы производства готовой одежды, модницы XIX в. никак не могли выглядеть совершенно одинаково. Увидеть их такими позволял специфический режим восприятия, акцентирующий сходства в ущерб различиям — по сути, тот же «типологический подход»¹³, в рамках которого все животные определенного вида представлялись идентичными. По-иному было структурировано внимание Дарвина, позволявшее ему наблюдать «бесконечный ряд тончайших градаций» [Дарвин 1941: 433] в диахронической и синхронической перспективе в облике животных и людей, в строении тела и в фасонах одежды. По мысли Дарвина, «человеку нравится, когда характеристические черты у его домашних животных, равно как в одежде, украшениях и собственной наружности, несколько переступают за обыкновенный уровень» [Дарвин 1872: 411], и мода в этом контексте понимается не через набор формальных элементов (которые мы видим на карикатурах), а как непрерывное движение за пределы обыкновенного, для которого ни одна форма не является конечной.

С другой стороны, сама идея промышленного производства и массового тиражирования для Дарвина отнюдь не была тем жупелом, которым она зачастую представляла в модной сатире второй половины XIX в., полной сетований на абсурдную одинаковость модниц. Напротив, идея эволюции, для которой понятие специализации организмов в целом, а также их органов и тканей — центральное, представляется укорененной в логике индустриального капитализма¹⁴. Джеймс Краснер отмечает, что даже череда Медицейских Венер, которую Дарвин предлагает вообразить читателю, может вызывать ассоциации не только со скоплением статуй в мастерской художника, но и с изготовленной фабричным способом

¹³ Социальные типы, в частности женские, действительно пользовались большой популярностью в публицистике и визуальных медиа XIX в. Ранний пример см. в [Мильчина 2014]. Элайза Линн-Линтон в своих заметках для газеты «Субботнее обозрение» создала целую галерею женских типов, куда, наряду с «современной девушкой», входили также «современные матери», «модная женщина», «зрелые сирены» и пр. [Linton 1883].

¹⁴ Биолог и историк науки Эрнст Майр выступал категорически против апелляции к подобным внебиологическим факторам для объяснения генезиса и развития идей в биологии [Maug 2000: 5–6]. Однако, активно отмежевываясь от дарвиновского понимания прогресса жизни, центральным критерием которого является специализация [Ibid.: 532–533], Майр, кажется, сам невольно подтверждает тезис о глубокой укорененности естественных наук в более широком интеллектуальном и социально-экономическом контексте эпохи.

продукцией [Krasner 2009: 158], причем две эти модальности производства не обязательно противостоят друг другу¹⁵. Главное в обоих случаях — это ряд, элементы которого поддаются сравнению: таким образом, категории индивидуальности и даже уникальности приобретают смысл лишь в контексте серии.

Как показал Краснер, в постдарвиновских искусстве и литературе буквальный или подразумеваемый ряд женщин, на которых направлен сравнивающий и оценивающий мужской взгляд, становится устойчивым мотивом, характеризуя как культурный мир Другого (например, в ориенталистских репрезентациях турецкого рынка рабов), так и европейскую повседневность. Однако в контексте данной статьи наиболее значимая параллель, которую Краснер проводит между двумя сериями женских образов, возникающими в рассуждениях самого Дарвина о половом отборе у человека. Воображаемая вереница Венер Медичи, по мысли Краснера, служит «цивилизованным» эквивалентом приписываемой африканцам практики сравнения стеатопигических задов, упоминаемой чуть ранее в «Происхождении человека»: «По рассказам Бёртона, сомальцы, выбирая себе жен, ставят их в ряд и предпочитают ту, которая больше всех выдается *a tergo*» [Дарвин 1872: 384]. Вразрез с вековой традицией аналогий и противопоставлений в модной сатире и эстетической мысли, у Дарвина обычаи «первобытных» народов оказываются в чем-то сходны не с излишествами современной западной моды, а с «вневременным» античным идеалом. При этом имплицитным основанием для такого сопоставления выступают не пропорции тела и их «искажения», а принципы разнообразия и выбора, универсальные для всех человеческих сообществ и для всех животных, размножающихся половым путем. Идеал и «уродство» в этой картине мира всегда относительны, временны и потенциально взаимозаменяемы, будучи в равной степени укоренены в новой идее «природы», концептуализация которой осуществлялась не без влияния индустриального производства, свободного рынка и модных практик.

Заключение

Для британской модной сатиры 1860–1880-х годов «общим местом» является сравнение современной модницы с античной статуей — разумеется, не в пользу первой. Это противопоставление представляет собой частный случай противопоставления моды и природы, идеальное воплощение которой видели в искусстве античности. В свою очередь, мода, воспринимаемая как уродование естественного человеческого облика, ставилась в один ряд с практиками социализации и символизации тела в традиционных культурах неевропейских народов. Эту аналогию можно обнаружить уже в 1776 г. в одной из речей Джошуа Рейнольдса, и она сохраняет популярность на протяжении более столетия, хотя во второй половине XIX в. европейскую моду персонифицирует уже не модник, как ранее, а модница, иногда даже целая стайка модниц.

В то же время это «уравнение», в котором природа, ассоциируемая с искусством античности, противостоит моде, отождествляемой с незападными мо-

¹⁵ Ярким примером их совмещения служит мастерская Моне в описании Розалинд Краусс: «...одна и та же стадия осуществлялась одновременно на нескольких холстах, картины производились конвейерным способом» [Краусс 2003: 170].

дификациями тела, подвергается радикальному пересмотру в работах Чарльза Дарвина, в первую очередь в «Происхождении человека». Дарвин отстаивал относительность красоты, демонстрируя, что ее параметры разнятся от вида к виду и от одного человеческого сообщества к другому. Более того, каждый эталон красоты трансформируется со временем, отражая эволюционную изменчивость вида и произвол полового отбора, который, как и мода, «всегда ударяется в крайности» [Дарвин 1941: 445]. Природа для Дарвина — это не застывшие формы организации материи, не те или иные пропорции тела и прочие черты внешности, а непрерывное обновление, движимое жадной разнообразия и поиском красоты, не имеющей образцов и прецедентов. Как понятная метафора и наглядный пример этих процессов, мода не противостоит природе, а является по-своему естественным феноменом. В то же время статуя Венеры, дидактически противопоставляемая современной моднице на карикатурах и в памфлетах, у Дарвина лишается привилегированного положения, воплощая лишь один идеал из потенциально бесконечного множества.

Идеи Дарвина, революционность которых ярко высвечивается на фоне эстетических представлений его современников, тесным образом связаны с этим контекстом. Так, подчеркивая контраст между «неестественным» обликом современной модницы и фигурой Венеры, викторианские карикатуристы одновременно намекали на квазиэволюционную связь между ними, показывая, как актуальные модные тенденции вырастают из черт античного идеала, преувеличенных до гротескных размеров. Кроме того, и Дарвин, и его современники акцентируют внимание на женщине как объекте мужской «селекции». Если речь Рейнольдса и статья в «Панче» 1841 г., используя фигуру модника-мужчины, подносили своей «цивилизованной» публике зеркало, в котором та могла увидеть себя, собственное тщеславие и лицемерие, то во второй половине XIX в. сам зритель становится невидимым, а его взгляд, благосклонный или критический, полностью сосредоточивается на Другом — «дикарях» и женщинах.

Источники

- Дарвин 1864 — *Дарвин Ч.* О происхождении видов в царствах животном и растительном путем естественного подбора родичей или о сохранении усовершенствованных пород в борьбе за существование / Пер. с англ. С. А. Рачинского. СПб.: Изд. книгопродавца А. И. Глазунова, 1864.
- Дарвин 1872 — *Дарвин Ч.* Происхождение человека и подбор по отношению к полу / Пер. с англ. под ред. И. М. Сеченова: В 2 т. Т. 2. СПб.: Изд. кн. магазина Черкесова, 1872.
- Дарвин 1941 — *Дарвин Ч.* Изменение животных и растений в домашнем состоянии / Пер. с англ. П. П. Сушкина, Ф. Н. Крашенинникова под ред. К. А. Тимирязева. М.; Л.: Огиз — Сельхозгиз, 1941.
- Дарвин 1953 — *Дарвин Ч.* Происхождение человека и половой отбор / Под ред. Е. Н. Павловского // *Дарвин Ч. Сочинения*: В 9 т. / [Пер. с англ.]. Т. 5. М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1953.
- Карлейль 1902 — *Карлейль Т.* Sartor Resartus: Жизнь и мысли герр Тейфельсдрекка / Пер. с англ. Н. Горбова. М.: Тип. Т-ва И. Н. Кушнерев и К^о, 1902.
- Л. О. 1902 — *Л. О.* Что такое красота? // Живописное обозрение. 1902. № 11. С. 166–170.
- Лебединский, Лачинов 1909 — Энциклопедия сценического самообразования: В 6 т. Т. 2: Грим / Сост. П. А. Лебединский, В. П. Лачинов. СПб.: Изд. журнала «Театр и Искусство», 1909.

- Мильчина 2014 — Французы, нарисованные ими самими. Парижанки / Сост. В. А. Мильчина. М.: Нов. лит. обозрение, 2014.
- Флоуер 1882 — Мода на уродование как она выражена в обычаях варварских и цивилизованных рас / Соч. У. Г. Флоуера. СПб.: Изд. И. И. Билибина, 1882.
- Civilisation 1841 — *Civilisation* // Punch, or The London Charivari. 1841. July 31. P. 27.
- Darwin 1859 — *Darwin Ch.* On the origin of species by means of natural selection, or the Preservation of favoured races in the struggle for life. London: John Murray, 1859.
- Darwin 1871 — *Darwin Ch.* The descent of man, and selection in relation to sex: In 2 vols. Vol. 2. London: John Murray, 1871.
- Du Maurier 1870 — [*Du Maurier G.*] The Venus of Milo; or, Girls of two different periods // Punch's Almanack for 1870. Vol. 58. [N. p.].
- Fal-lals 1870 — Fal-lals and fine art // Punch, or The London Charivari. 1870. September 24. P. 133.
- FitzRoy 1839 — *FitzRoy R.* Narrative of the surveying voyages of His Majesty's Ships "Adventure" and "Beagle" between the years 1826 and 1836, describing their examination of the southern shores of South America, and the Beagle's circumnavigation of the globe: In 3 vols. Vol. 2. London: Henry Colburn, 1839.
- Flower 1881 — *Flower W. H.* Fashion in deformity as illustrated in the customs of barbarous and civilised races. London: Macmillan and Co., 1881.
- Linton 1883 — *Linton E. L.* The girl of the period and other social essays: In 2 vols. Vol. 1. London: Richard Bentley & Son, 1883.
- Reynolds 1891 — *Reynolds J.* Discourses. Chicago: A. C. McClurg & Co., 1891.
- Sambourne 1869 — [*Sambourne E. L.*] "The Grecian bend" // Punch, or The London Charivari. 1869. October 2. P. 132.
- Sambourne 1870a — [*Sambourne E. L.*] History repeats itself // Punch, or The London Charivari. 1870. 18 June. P. 248.
- Sambourne 1870b — [*Sambourne E. L.*] Mr. Punch's latest addition to the last book of Euclid // Punch, or The London Charivari. 1870. April 2. P. 129.
- Sambourne 1882 — [*Sambourne E. L.*] The Crinoletta Disfigurans: An old parasite in a new form // Punch's Almanack for 1882. Vol. 82. [N. p.].
- Sowerby 1866 — *Sowerby C.* Ladies pigtails in a lump // Punch, or The London Charivari. 1866. March 17. P. 118.
- Tylor 1871 — *Tylor E. B.* Primitive culture: Researches into the development of mythology, philosophy, religion, art, and custom: In 2 vols. Vol. 1. London: John Murray, 1871.

Литература

- Гусарова 2021 — *Гусарова К.* Крылья, ноги и хвосты: зооморфные модницы в журнале «Панч» // Теория моды: Одежда. Тело. Культура. Вып. 60. 2021. С. 273–311.
- Краусс 2003 — *Краусс Р.* Подлинность авангарда / Пер. с англ. А. Матвеевой // Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. М.: Худ. журнал, 2003. С. 153–173.
- Холландер 2021 — *Холландер Э.* Материя зримого. Костюм и драпировки в живописи / Пер. с англ. С. Абашевой. М.: Нов. лит. обозрение, 2021.
- Ямпольский 2019 — *Ямпольский М.* Изображение: Курс лекций. М.: Нов. лит. обозрение, 2019.
- Krasner 2009 — *Krasner J.* "One of a long row only": Sexual selection and the male gaze in Thomas Hardy's "Tess of the D'Urbervilles" // *Art of evolution: Darwin, Darwinisms, and visual culture* / Ed. by F. Brauer, B. Larson. Hanover, NH; London: Dartmouth College Press, 2009. P. 155–172.
- Mayr 2000 — *Mayr E.* The growth of biological thought: Diversity, evolution, and inheritance. Cambridge, MA; London: Harvard Univ. Press, 2000.

- Moruzi 2009 — *Moruzi K.* Fast and fashionable: The girls in “The Girl of the Period Miscellany” // *Australasian Journal of Victorian Studies*. Vol. 14. No. 1. 2009. P. 9–28.
- Richards 2017 — *Richards E.* Darwin and the making of sexual selection. Chicago; London: Univ. of Chicago Press, 2017.

References

- Gusarova, K. (2021). Kryl'ia, nogi i khvosty: zoomorfnye modnitsy v zhurnale “Panch” [Wings, legs and tails: Zoomorphic fashion lovers in *Punch* magazine]. *Teoriia mody: Odezhda. Telo. Kul'tura*, 60, 273–311. (In Russian).
- Hollander, A. (2016). *Fabric of vision: Dress and drapery in painting*. Bloomsbury.
- Iampol'skii, M. (2019). *Izobrazhenie: Kurs lektsii* [The image: A series of lectures]. *Novoe literaturnoe obozrenie*. (In Russian).
- Krasner, J. (2009). “One of a long row only”: Sexual selection and the male gaze in Thomas Hardy’s “Tess of the D’Urbervilles”. In F. Brauer, & B. Larson (Eds.). *Art of evolution: Darwin, Darwinisms, and visual culture* (pp. 155–172). Dartmouth College Press.
- Krauss, R. (1986). The originality of the Avant-Garde. In R. Krauss. *The originality of the Avant-Garde and other modernist myths* (pp. 151–170). The MIT Press.
- Mayr, E. (2000). *The growth of biological thought: Diversity, evolution, and inheritance*. Harvard Univ. Press.
- Moruzi, K. (2009). Fast and fashionable: The girls in “The Girl of the Period Miscellany”. *Australasian Journal of Victorian Studies*, 14(1), 9–28.
- Richards, E. (2017). *Darwin and the making of sexual selection*. Univ. of Chicago Press.

* * *

Информация об авторе

Information about the author

Ксения Олеговна Гусарова

кандидат культурологии
старший научный сотрудник, Институт
высших гуманитарных исследований,
Российский государственный
гуманитарный университет
Россия, ГСП-3, 125993, Москва,
Миусская пл., д. 6
Тел.: +7 (495) 250-66-68
доцент, кафедра культурологии
и социальной коммуникации,
Российская академия народного
хозяйства и государственной службы
при Президенте РФ
Россия, 119571, Москва, пр-т
Вернадского, д. 82
Тел.: +7 (499) 956-99-99
✉ kgusarova@gmail.com

Ksenia O. Gusarova

Cand. Sci. (Cultural Studies)
Senior Researcher, Institute for the Advanced
Studies in the Humanities, Russian State
University for the Humanities
Russia, GSP-3, 125993, Moscow,
Miusskaya Sq., 6
Tel.: +7 (499) 250-66-68
Associate Professor, Department of Cultural
Studies and Social Communication,
The Russian Presidential Academy
of National Economy and Public
Administration
Russia, 119571, Moscow, Prospekt
Veradskogo, 82
Tel.: +7 (499) 956-99-99
✉ kgusarova@gmail.com