

**Д. Ю. Ермилова**

# **ИСТОРИЯ ДОМОВ МОДЫ**

**УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ ДЛЯ ВУЗОВ**

**3-е издание, переработанное и дополненное**

*Рекомендовано Учебно-методическим отделом высшего образования  
в качестве учебного пособия для студентов высших учебных заведений,  
обучающихся по гуманитарным направлениям*

**Книга доступна в электронной библиотечной системе  
[biblio-online.ru](http://biblio-online.ru)**

**Москва ■ Юрайт ■ 2018**

УДК 687.1+930.85(075.8)

ББК 37.24+85.7я73

Е73

**Автор:**

**Ермилова Дарья Юрьевна** — профессор, кандидат философских наук, профессор кафедры Высшей школы туризма, индустрии гостеприимства и дизайна Российского государственного университета туризма и сервиса.

**Рецензенты:**

**Юдин М. В.** — доцент, кандидат исторических наук, директор Института славянской культуры Российского государственного университета имени А. Н. Косыгина;

**Жердев Е. В.** — профессор, доктор искусствоведения, профессор кафедры промышленного дизайна факультета дизайна Московской государственной художественно-промышленной академии имени С. Г. Строганова.

**Ермилова, Д. Ю.**

Е73

История домов моды : учеб. пособие для вузов / Д. Ю. Ермилова. — 3-е изд., перераб. и доп. — М. : Издательство Юрайт, 2018. — 443 с. — (Серия : Бакалавр. Академический курс).

ISBN 978-5-534-06216-8

В учебном пособии современная мода рассматривается с учетом региональных и национальных традиций и школ моделирования, затрагиваются такие вопросы, как влияние на «официальную» моду стихийной уличной моды и разнообразных субкультур, связь творений современных дизайнеров с историческим и национальным костюмом, с появлением новых материалов и технологий. Издание содержит приложение, в котором дан обширный справочный материал о знаменитых домах моды, кутюрье и дизайнерах.

*Для студентов высших учебных заведений, обучающихся по направлению подготовки 54.03.01 «Дизайн». Учебное пособие может быть полезно студентам средних профессиональных учебных заведений.*

УДК 687.1+930.85(075.8)

ББК 37.24+85.7я73



Все права защищены. Никакая часть данной книги не может быть воспроизведена в какой бы то ни было форме без письменного разрешения владельцев авторских прав. Правовую поддержку издательства обеспечивает юридическая компания «Дельфи».

© Ермилова Д. Ю., 2003

© Ермилова Д. Ю., 2018, с изменениями

© ООО «Издательство Юрайт», 2018

ISBN 978-5-534-06216-8

# Оглавление

Предисловие .....	6
<b>1. Возникновение домов моды .....</b>	<b>9</b>
1.1. Рождение моды в Западной Европе. Средневековые цеха .....	9
1.2. Развитие модной индустрии — от мануфактур до фабрик и конфекционных домов XIX в. ....	11
1.3. Рождение высокой моды. Деятельность Ч.-Ф. Ворта.....	16
1.4. Дома высокой моды второй половины XIX — начала XX в. ....	20
1.5. Дома моды в России .....	23
<b>2. Идеи реформы костюма .....</b>	<b>28</b>
2.1. Движение за реформу женского костюма в XIX — начале XX в. ....	28
2.2. «Эстетский» костюм конца XIX — начала XX в. ....	31
2.3. Русские сезоны в Париже.....	35
2.4. Творчество П. Пуаре и мода 1910-х годов.....	39
2.5. Творчество М. Фортуни.....	43
<b>3. Рождение моды XX века .....</b>	<b>46</b>
3.1. Изменения в одежде во время Первой мировой войны.....	46
3.2. Мода 1920-х годов — новые образы и новые материалы .....	50
3.3. Стил «ар-деко» и высокая мода 1920-х годов.....	55
3.4. Творчество М. Вионне.....	59
3.5. Творчество К. Шанель во время войны и в 1920-е годы .....	62
3.6. Мода и авангардное искусство .....	67
3.7. Функционализм и новые идеи проектирования одежды. Русские конструктивисты .....	71
3.8. Творчество Н. П. Ламановой и моделирование одежды в Советской России в 1920—1930-е годы.....	79
<b>4. Мода 1930-х годов .....</b>	<b>84</b>
4.1. «Великая депрессия».....	84
4.2. Основные стили в моде 1930-х годов.....	88
4.3. Сюрреализм и мода.....	95
<b>5. Мода во время Второй мировой войны.....</b>	<b>101</b>
5.1. Основные тенденции военной моды .....	101
5.2. Французские дома моды во время войны.....	104
5.3. Мода Британии. План «Утилити».....	107
5.4. Мода в США — создание американского стиля.....	111
5.5. Мода до 1947 г. «Театр моды».....	115

<b>6. Мода 1950-х годов .....</b>	<b>117</b>
6.1. Послевоенная мода. Формирование «Общества потребления».....	117
6.2. «Нью лук» К. Диора .....	120
6.3. Дома высокой моды 1950-х годов .....	128
6.4. Творчество К. Баленсиага .....	132
6.5. Возвращение К. Шанель.....	135
6.6. Итальянская «Альта мода» .....	138
6.7. П. Карден и возникновение прет-а-порте.....	140
<b>7. Мода 1960-х годов .....</b>	<b>143</b>
7.1. Рождение молодежной культуры .....	143
7.2. Творчество М. Квант и мини-мода.....	148
7.3. Творчество А. Куррежа .....	152
7.4. «Космическая мода» и новые материалы и технологии.....	155
7.5. Творчество И. Сен-Лорана в 1960-е годы.....	163
7.6. Хиппи и перемены в моде в конце 1960-х годов.....	167
<b>8. Мода 1970-х годов .....</b>	<b>170</b>
8.1. Мода в эпоху постмодерна .....	170
8.2. Основные стили и тенденции в моде 1970-х годов .....	172
8.3. Этнический стиль и творчество Кензо .....	181
8.4. Создатели прет-а-порте.....	185
8.5. Высокая мода 1970-х годов и творчество И. Сен-Лорана.....	188
8.6. Творчество Дж. Армани .....	191
8.7. Молодежные субкультуры 1970-х годов.....	195
<b>9. Японское направление в дизайне одежды.....</b>	<b>199</b>
9.1. Особенности японской художественной традиции .....	199
9.2. Творчество Х. Мори.....	202
9.3. Творчество И. Мияке.....	203
9.4. Деконструктивизм в дизайне одежды .....	209
<b>10. Мода 1980-х годов .....</b>	<b>215</b>
10.1. Основные стили и тенденции .....	215
10.2. Неоклассика — творчество К. Лагерфельда .....	218
10.3. Необарокко — творчество К. Лакруа.....	223
10.4. Творчество А. Алайя .....	226
10.5. Творчество Т. Мюглера и К. Монтана .....	228
10.6. Творчество Ж.-П. Готье .....	231
<b>11. Итальянский стиль в моде .....</b>	<b>238</b>
11.1. Знаменитые дома моды Италии.....	238
11.2. Творчество Дж. Ферре .....	240
11.3. Творчество Дж. Версаче .....	242
11.4. Творчество Р. Джильи.....	245
11.5. Творчество Ф. Москино.....	246
<b>12. Мода 1990-х годов .....</b>	<b>250</b>
12.1. Основные тенденции в моде 1990-х годов.....	250

12.2. Минимализм.....	258
12.3. Экологическое направление в дизайне одежды.....	262
<b>13. Британская мода .....</b>	<b>272</b>
13.1. Особенности британской моды .....	272
13.2. Творчество В. Вествуд .....	274
13.3. Творчество Дж. Гальяно .....	277
13.4. Творчество А. Маккуина .....	282
13.5. Британская мода в начале XXI в. ....	284
<b>14. Советская и российская мода 1930—2010-х гг. ....</b>	<b>288</b>
14.1. Советская мода 1930—1950-х гг. ....	288
14.2. Мода «оттепели» .....	298
14.3. Советская мода 1970—1980-х гг. ....	303
14.4. Российская мода 1990—2010-х гг. ....	306
<b>15. Мода 2000—2010-х гг. ....</b>	<b>318</b>
<b>Приложение .....</b>	<b>346</b>
<b>Список литературы .....</b>	<b>438</b>
<b>Новые издания.....</b>	<b>443</b>

## Предисловие

Учебное пособие «История домов моды» предназначено для студентов высших учебных заведений, обучающихся по направлению подготовки 54.03.01 «Дизайн» по профилю «Дизайн костюма», а также по направлению подготовки 50.03.04 «Теория и история искусств». Его содержание соответствует тематическому учебному плану курсов «История костюма и моды», «История моды», «История домов моды», которые относятся к обязательным дисциплинам или дисциплинам по выбору вариативного блока и являются, безусловно, необходимым элементом обучения в области дизайна одежды или теории и истории моды. Оно может быть также рекомендовано студентам других направлений подготовки и учащимся средних специальных учебных заведений соответствующего профиля, а также может представлять интерес для всех, интересующихся историей моды.

Учебное пособие должно способствовать освоению следующих компетенций по направлению подготовки «Дизайн»:

- способность анализировать основные этапы и закономерности исторического развития общества для формирования гражданской позиции (ОК-2);
- способность обосновать свои предложения при разработке проектной идеи, основанной на концептуальном, творческом подходе к решению дизайнерской задачи (ПК-2).

Учебное пособие должно способствовать освоению следующих компетенций по направлению подготовки «Теория и история искусств»:

- способность анализировать основные этапы и закономерности исторического развития общества для формирования гражданской позиции (ОК-2);
- способность к научному пониманию соотношения теории и практики в искусстве, применению в практической деятельности достижений науки и практики в области искусства (ОПК-2);
- способность демонстрировать представление о месте искусства в истории человечества, его связях с социальной и культурной жизнью общества и основных тенденциях в развитии (ОПК-3);
- способность понимать социально-психологические и социально-экономические факторы, влияющие на культурное потребление (ПК-2);
- способность учитывать в анализе явлений искусства политические, социальные, собственно культурные и экономические факторы (ПК-3);

- способность анализировать и аргументировано критически рассматривать художественные достоинства произведения в социальном, культурном и историческом контексте, выявлять архитектонику произведения (главные признаки его замысла, стилистики, особенностей выполнения, единство формы и содержания), провести сравнительный анализ различных интерпретаций (ПК-5).

В этом учебном пособии излагается история моды от возникновения первых домов моды и рождения модной индустрии до наших дней, анализируются стили известных домов высокой моды и фирм, выпускающих одежду класса «прет-а-порте». Главным предметом исследования является творчество крупнейших модельеров XX в., связь их творческих концепций с важными проблемами эпохи, эволюцией образа человека и потребностей людей, с развитием дизайна и течениями современного искусства. Это первое учебное пособие такого рода (на русском языке), хотя в России, особенно в последнее время, было издано немало переводных работ по истории моды (таких авторов, как А. Дзеконьска-Козловска, Н. Котторн, Ш. Зелинг, Л. Э. Небрета и др.). Отдельные темы, включенные в настоящее учебное пособие, освещались в «Истории костюма» М. Н. Мерцаловой и книге Л. М. Горбачевой «Костюм XX века: от Поля Пуаре до Эммануэля Унгаро», «Мода и модельеры» издательства «Аванта+», книгах А. Васильева.

Отличие настоящего издания в том, что в нем подробно анализируются основные тенденции развития моды во второй половине XX в. в контексте времени. Дизайн одежды рассматривается в связи с основными тенденциями развития современного дизайна и изобразительного искусства, прослеживается связь творческих концепций знаменитых дизайнеров с общими тенденциями развития общества, требованиями времени и изменением образа жизни. XX в. в этом смысле был важным «переломным» периодом, изменившим традиционные представления людей об одежде и моде, когда утратили свою актуальность многие прежние правила и нормы, а перед дизайнерами встали новые задачи — создание одежды с новыми качествами, соответствующей все убыстряющемуся ритму жизни. Именно поэтому значительное место в данном учебном пособии отведено проблемам эстетики постмодернизма, которые нашли отражение в творчестве ведущих модельеров последней трети XX — начала XXI в., и экологической ориентации в дизайне одежды. Автор попыталась выявить и раскрыть на конкретных примерах основные тенденции развития моды в XX в. — постепенное освобождение от «ига моды», стремление к демократизации в одежде, к многообразию и индивидуализации образов. Изменилось отношение и к самим создателям одежды — из портных, которыми они еще были в XIX веке, они превратились в кумиров массовой культуры, которые воплощают в своих коллекциях многоликие образы современного человека и способны предвосхищать будущее. А дома моды из скромных салонов, ателье и мастерских стали влиятельными «империями моды», приносящими огромные прибыли. Каж-

дое время ставило перед модельерами новые задачи, и они пытались найти свои ответы на эти вопросы. Главными «героями» этой «Истории» стали новаторы в моде — от Ч.-Ф. Ворта, П. Пуаре, К. Шанель и Э. Скьяпарелли до И. Сен-Лорана, М. Квант, П. Кардена, Дж. Армани, Ж.-П. Готье, В. Вествуд, И. Мияке, Дж. Гальяно, Р. Кавакубо и М. Маржьела. В данном учебном пособии современная мода рассматривается с учетом региональных и национальных традиций и школ моделирования, затрагиваются такие вопросы, как влияние на «официальную» моду стихийной уличной моды и разнообразных субкультур, связь творений современных дизайнеров с историческим и национальным костюмом, с появлением новых материалов и технологий.

Учебное пособие дополнено приложением, содержащим обширный справочный материал о знаменитых домах моды, кутюрье и дизайнерах, которое было существенно обновлено и дополнено по сравнению с первым изданием. Также в учебное пособие были внесены необходимые исправления и были включены еще две главы: посвященная развитию советской и российской моды во второй половине XX — начале XXI в., и глава о моде 2000—2010-х гг. В учебном пособии представлен иллюстративный материал по всем основным темам, однако возможности данного издания ограничили выбор иллюстраций, но автор исходила из того, что его будущим читателям, как правило, доступны хорошо иллюстрированные альбомы и книги по истории моды, журналы мод, видеоинформация и информация в Интернете. Ограниченный объем настоящего издания не позволил в одинаковой степени подробно осветить все возможные темы — поэтому акцент был сделан на важнейших, по мнению автора, тенденциях и на творчестве тех дизайнеров, которые оказали влияние на развитие мировой моды.

Благодарим за иллюстративные материалы и фотографии, приведенные в данном издании в учебно-методических целях, сайты [www.vogue.ru](http://www.vogue.ru), <https://wiki.wildberries.ru>, а также издания: *Стриженова Т.* Из истории советского костюма. М. : Советский художник, 1972; *Thiel E.* Geschichte des Kostumes. Berlin : Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1980; *Кибалова Л., Гербенова О., Ламарова М.* Иллюстрированная энциклопедия моды. Прага : Арттия, 1986; *Художник, вещь, мода.* Сборник. М. : Советский художник, 1988; *Seeling S.* Mode: Das Jahrhundert der Designer. 1900—1999. Koln : Konemann, 1999.



# 1. Возникновение домов моды

## 1.1. Рождение моды в Западной Европе.

### Средневековые цеха

Изготовлением одежды люди занимались с глубокой древности. В эпоху мезолита произошло выделение ремесла в отдельный вид труда. В эпоху неолита были изобретены веретено, ткацкий станок, орудия для обработки кожи и пошива одежды. Для изготовления одежды использовали шкуры животных и различные волокна растений. В первобытных общинах и раннеклассовых обществах Древнего Востока существовало рационально продуманное распределение труда между мужчинами и женщинами. Изготовлением одежды, как правило, занимались женщины: они пряли нити, ткали ткани, шивали кожи и шкуры, украшали одежду вышивкой, аппликацией и т.д. Для домашних нужд пряли и ткали женщины дома, а при храмах и дворцах существовали огромные мастерские. Ткачество изначально было занятием женщин, и только с развитием товарного производства оно стало делом мужчин-ремесленников. Например, в Древней Греции в эпоху эллинизма с развитием товарного производства возникли крупные мастерские — эргастерии, где работали мужчины-ремесленники.

В этих мастерских уже существовало разделение труда между работниками-рабами. В императорском Риме ремесленники были объединены в коллегии, которые имели узкую специализацию. В эпоху империи мужчины-ремесленники работали в ткацких мастерских — текстинах.

В 476 г. под натиском варварских племен Западная Римская империя пала. На территории Европы на развалинах античной цивилизации стала формироваться новая цивилизация. В VIII—IX вв. складываются более устойчивые государства, самым крупным из которых была империя франков при Карле Великом. Это был «догородской» период, когда ремесло существовало как часть натурального хозяйства. Ремеслом занимались в основном зависимые крестьяне, которые платили оброк кусками льняного полотна или шерстяной ткани, а также готовой одеждой.

Согласно «Капитулярию о виллах» Карла Великого в королевском имении наряду с другими специалистами обязательно должны были работать сапожники, прядильщики, ткачи и портняжи в особых мастерских — генициях. Примерно в это же время появляются «бродячие мастера» — портные и сапожники, которые ходили из деревни

в деревню и выполняли заказы местных жителей. При такой специализации качество изготовления одежды стало выше, чем в крестьянском хозяйстве. С IX в. во Франции известен утюг, который стал таким же незаменимым орудием портного, как ножницы и иголка.

С X в. начался рост городов — центров ремесленного товарного производства. А в XI—XIII вв. произошла «первая промышленная революция Европы» (по определению французского историка Ф. Броделя). В XI в. перешли от мотыжной обработки земли к пашенной с применением усовершенствованного плуга, широкое распространение получило трехполье, способствующее сохранению плодородия земли. Началась «энергетическая революция» — появились водяные и ветряные мельницы. В XIII в. распространяются прялка с колесом, ткацкий станок с механизмом, валяльная машина. Демографический подъем привел к «городской революции» — города стали играть ключевую роль в экономике классического Средневековья.

Развитию городского ремесла способствовало распространение цехов. Городское население состояло из свободных горожан, управляемых городскими советами, и было организовано в братства, цеха и гильдии ремесленников. Вначале цеха объединяли ремесленников, занимавшихся однородным ремеслом, затем стали подразделяться в зависимости от более узкой специализации. Кто не принадлежал к цеху, не имел права заниматься ремеслом. Цеха имели четкую структуру и самоуправление: во главе каждого цеха стоял цеховой старшина, общие вопросы решал совет цеха, работу каждой мастерской возглавлял мастер, ему помогали подмастерья, которым, в свою очередь, помогали ученики. Число работников в каждой мастерской определялось цеховым уставом. Цеховые законы устанавливали строгие правила, обязательные для мастеров и подмастерьев, контролировали качество и количество изделий. Все изделия изготавливались только по индивидуальному заказу.

Получить звание мастера можно было только после долгих лет учения. Как правило, небогатые родители отдавали своего сына мастеру в обучение, внося небольшую плату. Мастер должен был кормить и обучать ученика начальным навыкам ремесла. По прошествии определенного срока (от 5 до 8 лет) совет цеха возводил ученика в подмастерье. Подмастерье не имел права жениться, получал небольшое жалованье и мог переходить к другому мастеру того же цеха. Мастер должен был обучать подмастерье секретам мастерства (за этим следил совет цеха). Чтобы стать мастером, подмастерье должен был совершить путешествие в другие города, которые славились изделиями данного профиля, а потом выдержать особое испытание — изготовить образец изделия (он назывался «шедевр»). Только после этого подмастерье получал право открыть собственную мастерскую. В некоторых городах устав предписывал членам цеха носить платье определенного цвета. В X—XII вв. формируются цеха ткачей и портных. С XII в. домотканые ткани носят только в деревне.

В XII—XIII вв. в городах Западной Европы возникло новое социальное явление — мода, которая позволяла обозначать социальный статус более гибкими и подвижными средствами, чем обычай и право. Уже со второй половины XII в. форма и покрой одежды стали меняться в соответствии с требованиями моды. Немецкий историк костюма Г. Вейс назвал позднее Средневековье «временем господства ножниц», потому что в эпоху готики большое внимание стали уделять особенностям покроя одежды. С этого времени социальный статус человека обозначается не только стоимостью ткани, пышностью отделок и украшений, но и покроем одежды, который должен соответствовать требованиям меняющейся моды. Появление моды было связано с развитием городской культуры, возникновением потребности в поверхностной и непродолжительной коммуникации. Городские площади и тесные улицы средневековых городов стали местом, где встречались купцы и странники; паломники, посетившие святые места, и рыцари, вернувшиеся из крестовых походов; горожане и крестьяне из окрестных деревень. Именно в городах появлялись новые культурные образцы и развивалось производство. Эти нововведения становились модой, если их одобряли при королевском дворе, так как король и придворные были главными образцами для подражания в сословном обществе.

## **1.2. Развитие модной индустрии — от мануфактур до фабрик и конфекционных домов XIX в.**

С середины XV в. в Европе начался новый промышленный подъем — цеха уступали место мануфактурам, в которых широко использовались разделение труда и специализированные орудия производства. В мануфактуре не существовало цеховых ограничений, что позволило увеличить производство тканей. Центрами мануфактурного производства становятся города Италии, где развиваются хлопчатобумажные, шерстяные, шелковые мануфактуры. Лидерство в области производства тканей Италия сохраняла вплоть до XVII в., но уже в XVI в. с ней начали конкурировать и другие страны. Благодаря открытиям Х. Колумба Испанское королевство завоевало колонии в Центральной и Южной Америке, откуда в метрополию хлынули потоки золота и серебра, драгоценных камней, пряностей, невиданных доселе в Европе растений, овощей и фруктов. В XVI в. ткачи в Толедо, Севилье, Гранаде выделяли шелковые ткани, рытый бархат с золотой и серебряной нитью, драгоценную парчу. Во Франции возник новый центр по производству шелковых тканей, который в XVII—XIX вв. стал крупнейшим в Европе. В 1531 г. Франциск I своим указом освободил ткачей Лиона от налогов и разрешил итальянским ткачам владеть имуществом и заниматься своим ремеслом во Франции. В начале XVII в. лионец Клод Дангон изобрел ткацкий станок, на котором можно было выработать ткани со сложными многоцветными узорами. Ткани, производимые на ману-

фактуре Дангона, уже не копировали итальянские образцы и постепенно вытеснили привозные с французского рынка. Лионские ткани были очень высокого качества, что объяснялось высокой квалификацией ткачей, регламентацией и контролем над производством. Чтобы получить звание мастера, нужно было пять лет проработать подмастерьем и два года — помощником мастера. Лионские шелковые ткани до сих пор славятся своим высоким качеством (дома высокой моды специально заказывают их для коллекций «от кутюр»).

Искусство изготовления костюма достигло в XVI в. высочайшего уровня. Ремесло портного было потомственным и достаточно уважаемым. Уже наметилась специализация портных: одни шили плащи, другие — мужские костюмы, третьи — женские платья. Вся одежда изготавливалась только на заказ. Мастера имели специальные книги, где были собраны образцы модных кроев, и, пользуясь ими и мерками своего заказчика, шили модные костюмы точно по фигуре, с помощью различных прокладок исправляя ее недостатки. В XVI в. сложился полный каркасный тип костюма. В Испании каркас появился в мужском костюме в конце XV — начале XVI в.; во второй половине XV в. возник и женский каркасный костюм, который состоял из металлического корсета и каркаса юбки (вердугос). Испанские костюмы распространились по всей Европе во второй половине XVI в. в связи с политическим влиянием Испании в Европе и Контрреформацией. Именно в это время складывается общеевропейская мода при сохранении некоторых национальных особенностей костюма в каждой стране.

Веком бурного развития мануфактурного капитализма и первых буржуазных революций в Голландии и Англии стал XVII в. Это было время укрепления централизованной государственной власти в форме абсолютной монархии. Особенно ярко оно проявилось во Франции, где после периода гражданских войн и борьбы короля с высшей знатью установилась единоличная и абсолютная власть короля при Людовике XIV. Блестящие королевские дворы были в то время тем местом, где рождалась новая мода. Особа короля была образцом для подражания среди его подданных, а его вкус — непререкаемым авторитетом. Еще в эпоху регентства Анны Австрийской (1643—1660) во Франции появилась новая профессия — модистка. Таким образом, произошло окончательное разделение на мужских и женских мастеров: мужские костюмы шил мужчина-портной; женские платья, головные уборы, аксессуары — женщина-модистка, нижнее белье — белошвейка. Покровительницей модисток и швей считалась Св. Екатерина, ее день — 25 ноября — впоследствии будет отмечаться как особый праздник в домах высокой моды. Во время правления Людовика XIV Франция стала законодательницей мод в Европе (рис. 1.1). Из-за запретов на ношение привозных предметов роскоши французы проявили всю свою изобретательность и придумали новые виды отделок (например, петли из лент), экстравагантные формы одежды, которые поражали иностранцев. Блеск двора Людовика XIV в новой резиденции (Версале) вызывал зависть

и стремление подражать у всех европейских правителей, и с этого времени все французское становится синонимом роскоши и элегантности. Из Франции в другие страны вывозили шелковые ткани, ленты, кружева, перчатки и т.п., а также новые покрои одежды и виды отделок. Министр финансов Ж.-Б. Кольбер понял выгоду развития собственной промышленности и организовал в замке Лонрэ около Алансона центр кружевного производства. Дважды в год из Парижа в столицы других государств отправляли двух восковых кукол, одетых по последней моде (с 1642 г.): Большую Пандору, одетую в парадное платье, и Малую Пандору, одетую в неглиже — домашнее платье. Сам Король-солнце уделял моде огромное внимание, часто придумывал новые фасоны, которые воплощали в материале его личные портные и вышивальщики — Жан Буато, Жак Рени и Жан Анри. Людовик XIV издал специальный указ о смене одежды по сезону, который стал частью нового придворного этикета. Это также способствовало развитию модной индустрии во Франции.



**Рис. 1.1. Модный магазин в Париже.  
Гравюра из газеты «Галантный Меркурий», 1678 г.**

В XVIII в. сохранялось влияние Франции на европейскую моду, именно во Франции родился новый художественный стиль — рококо (1730—1750-е гг.). Самыми экстравагантными женские моды были при короле Людовике XVI. Королева Франции Мария-Антуанетта стремилась стать «королевой мод», «арбитром элегантности», самой модной женщиной в Европе. Она никогда не надевала дважды одно и то же платье, три раза в день меняла наряды, каждую неделю придворный куафер Леонар Боляр делал ей новую прическу. Парижский журнал «Курьер

де ля мод» в каждом выпуске помещал гравюры, изображавшие девять новых причесок, — всего 3744 образца в год. Настоящей законодательницей моды была модистка Марии-Антуанетты Роза Бертэн (Мари Жанна Бертэн, 1744—1813), которую тогда называли «министром моды». Р. Бертэн можно считать первым кутюрье, так как именно она предлагала королеве новые модели платьев, шляп и отделок, дважды в неделю посещая Версаль. Р. Бертэн придумала много модных новинок того времени, например цвет блохи (плюсовый), турнюр. Знатные дамы часами просиживали в приемной «министра моды», дожидаясь аудиенции, чтобы заказать платье у модистки самой королевы. Именно Р. Бертэн приписывают крылатую фразу: «Новое — это хорошо забытое старое», которая отражает сущность моды.

Параллельно с французской придворной модой развивалась новая мода, связанная с потребностями формирующегося буржуазного общества. В XVIII в. возникла вторая столица европейской моды — Лондон. В среде мелкого помещичьего дворянства (джентри) появились новые формы одежды, которые впоследствии стали классическими: фрак и редингот. Эта удобная и функциональная одежда, изначально предназначенная для верховой езды, максимально отвечала потребностям человека, ведущего активный образ жизни. Ее шили из практичных однотонных шерстяных тканей английского производства, в ней не было явных знаков социального положения (драгоценных тканей, вышивки) и она воплощала идею социального равенства. В Англии в конце XVIII в. появились денди (денди — изысканно одетый человек, щеголь, франт), которые сделали свой костюм предметом особых забот. Индивидуальность и достоинство человека утверждались ими в сдержанной цветовой гамме (до сих пор сочетание черного, серого, коричневого и белого считаются классикой в мужской одежде), изысканном покрое, безукоризненной посадке одежды на фигуре и отточенных деталях. Именно денди ввели в моду белоснежные рубашки, галстуки и жилеты, которые они меняли несколько раз в день. Впервые не знатный и не богатый человек стал объектом для подражания (например, знаменитому лондонскому денди Джорджу Браммелу подражал принц Уэльский, будущий король Георг IV).

Великая французская революция (1789—1794) явилась символом пришествия новой капиталистической эпохи. Соответственно изменилась и мода: в прошлом остались все излишества в костюме — пудренные парики, расшитые золотом аби, дамские платья с корсетами и панье, высокие каблуки и туфли с пряжками. В мужской моде победил рациональный английский стиль — напыщенный костюм эпохи абсолютизма, подчеркивающий сословные различия, сменила буржуазная униформа. Женская мода подражала античности. Античные костюмы можно было увидеть не только на полотнах знаменитых художников (например, Ж. Л. Давида), но и в оформлении революционных праздников и процессий. В эпоху Директории (1795—1799) модные дамы стремились выглядеть как античные богини в легких платьях-рубашках



и сандалиях. В этом тоже было своеобразное завоевание революции — женщины получили равные права в следовании новой моде, в прошлое ушли все сословные запреты в costume.

С этого времени женская мода стала меняться чаще, чем мужская. В буржуазном обществе, особенно в XIX в., женщина была своеобразной «витриной» финансовых и социальных успехов своего мужа. мода менялась очень часто в интересах развития промышленности, один стиль сменял другой: ампир эпохи Наполеона I уступил место романтизму эпохи Реставрации, ему на смену пришли бидермейер и историзм, «второе рококо» эпохи Наполеона III и эклектика; век завершился формированием стиля модерн. В мужской одежде постепенно выработывались универсальные формы, соответствовавшие образу жизни нового героя времени — банкира и предпринимателя; костюм освобождался от многоцветности и декоративности и все более напоминал униформу.

Развитие буржуазной моды было связано с развитием производства. Влияние Англии на европейскую моду в немалой степени было обусловлено тем, что именно Англия была центром технической революции, начавшейся в 60-е гг. XVIII в. Промышленный переворот произошел именно в текстильной промышленности, когда были изобретены прядильная машина, мюль-машина, механический и автоматический ткацкие станки. Это позволило существенно повысить производительность труда, снизить стоимость пряжи и тканей. С 1785 по 1850 г. производство тканей в Англии выросло в 50,6 раза, а их цена снизилась в 5,5 раза. В 1784 г. Дж. Уатт изобрел паровую машину, которая могла приводить в действие текстильные машины с постоянной скоростью. В Англии появилась машинная фабрика, пришедшая на смену мануфактуре, основанной на ручном труде. Во Франции Ж. М. Жаккар в 1801—1808 гг. разработал устройство для получения тканей с крупным узором (жаккардовые ткани), усовершенствовал прядильный и ткацкий станки. В 1830-х гг. распространилась многокрасочная печатная машина «перротина», благодаря которой удешевилось производство хлопчатобумажных тканей. Появился станок с круговым вращением для производства тюля и кружев. С 1840-х гг. стали использовать искусственные красители. Все это позволило значительно снизить цены на ткани и отделку, модные товары перестали быть предметами роскоши и стали доступны массовому потребителю.

В XIX в. активно развивалось производство готовой одежды. Благоприятные условия для развития массового производства одежды создала Великая французская революция. Первые конфекционные дома (мастерские по пошиву готовой одежды) появились еще во время революции, в первой половине XIX в. их количество стремительно росло, несмотря на то что основными орудиями труда портного по-прежнему оставались иголка, ножницы и утюг. Первоначально готовая одежда была преимущественно мужской или верхней, а женскую одежду продолжали шить по индивидуальному заказу, так как требовалась тща-

тельная подгонка платья по фигуре. Для женщин первые конфекционные дома шили верхнюю одежду — всевозможные накидки, а также изготавливали аксессуары, шляпы и корсеты.

Уже в 1820-е гг. появились первые бумажные выкройки, которые выпускала фирма «Смит» в Лондоне, а с 1863 г. производство выкроек перешло на индустриальную основу (была основана знаменитая американская фирма «Баттерик»). В 1818 г. француз Мишель изобрел первую систему кройки («система трети»), в 1831 г. появилась масштабная система, затем пропорционально-расчетная. В 1841 г. в Париже портной А. Лавинь основал школу кройки «Гер-Лавинь» с мастерской (впоследствии эта фирма превратилась в знаменитую школу моды «Esmod» — Высшую школу искусства и техники моды). Позднее А. Лавинь будет шить амазонки для императрицы Франции Марии-Евгении. Он изобрел собственную систему кройки, бюст-манекен для шитья и гибкую сантиметровую ленту. Настоящую революцию в производстве одежды совершило изобретение швейной машины. В 1755 г. в Англии была создана швейная машина. Но первые конструкции были еще несовершенны и не давали прочной строчки. Только изобретение челнока (конструкции французского инженера Б. Тимонье и американского механика Э. Хоу) привело к распространению швейных машин. Уже с 1850 г. машины использовали в модных салонах Парижа, а с 1857 г. — повсеместно. В 1851 г. в США была основана компания «Зингер», в 1862 г. в Германии — фабрика швейных машин «Пфафф». Швейные машины были основой для развития производства готовой одежды, с 1870 г. их стали применять и в обувной промышленности.

### **1.3. Рождение высокой моды. Деятельность Ч.-Ф. Ворта**

Бурное развитие модной индустрии в XIX в. привело к появлению «высокой моды» (с фр. «от кутюр» — «высокое шитье»). Несомненно, эта идея возникла у создателя высокой моды Ч.-Ф. Ворта именно на фоне впечатляющих успехов массового производства. По существу, кутюрье — создателями высокой моды — можно было бы назвать всех портных и модисток, которые одевали королей, королев и придворных на протяжении многих веков, так как их творения отличали высочайшее мастерство и художественная ценность. Однако портной долго оставался «невидимкой», поскольку все лавры открытия новой моды доставались тому, кто носил костюм. Последний отражал вкус и выбор своего обладателя, а не того, кто его сшил. Пожалуй, только Р. Бертэн впервые ощутила себя творцом моды, предлагая Марии-Антуанетте на одобрение новые идеи. Великая французская революция несколько изменила эту ситуацию, так как на время исчезли главные участники моды — король и придворные. Сохранились имена знаменитых портных эпохи Директории: Нанси, который шил модели в греческом стиле, и Рембо, который ориентировался на римские образцы, т.е. уже можно было говорить об индивидуальном стиле портного, а не заказчика.



Также был очень популярен Леруа — портной эпохи Наполеона I Бонапарта, одевавший императрицу Жозефину. В своей мастерской, которую можно вполне считать прообразом дома высокой моды, он создавал не только платья, но и шляпы и даже духи.

И все же создателем высокой моды стал англичанин Чарльз-Фредерик Ворт (1825—1895). Он родился в г. Боурн в графстве Линкольншир в семье стряпчего. С 12 лет он работал в магазине тканей в Лондоне, с 13 — в торговой фирме «Льюис и Эйленби», которая занималась продажей украшений, тканей и шалей. Уже тогда его занимала женская мода, и свое свободное время он проводил в Национальной галерее, рассматривая костюмы на портретах старых мастеров и делая с них зарисовки. Ворт хотел заниматься женской модой, но она создавалась не в Лондоне, а в Париже. И в возрасте 20 лет всего со 117 франками в кармане Ч.-Ф. Ворт приехал покорять столицу женской моды. Это было в 1845 г. Сначала он работал в магазине новинок, потом в торговой фирме «Гажелен», которая торговала всеми предметами женского туалета. Именно в мастерской этой фирмы стали шить модели, придуманные Вортом, которые пользовались успехом у покупательниц.

Ворт мечтал одевать самых изысканных женщин своего времени и создавать платья, не уступавшие великолепным костюмам прошлого, так как работа для массового производства его не удовлетворяла. Поэтому в 1858 г. на Рю-де-ля-Пэ он открыл собственную мастерскую совместно со шведом О. Г. Бобергом (у которого в 1871 г. выкупил его долю). Однако, чтобы стать законодателем парижской моды, необходимо было заполучить в клиентки императрицу Марию-Евгению. Осуществить эту нелегкую задачу Ворту помогла его жена — Мари Берне. Она добилась встречи с могущественной женой австрийского посланника Паулиной Меттерних, которая была подругой императрицы, просидев в приемной несколько недель. Наконец, она смогла продемонстрировать княгине платье, сшитое ее мужем, и упростила сделать заказ за символическую цену. Первое же платье от Ворта, в котором княгиня Меттерних появилась при дворе, произвело фурор. В 1860 г. Ч.-Ф. Ворт стал портным императрицы Марии-Евгении, в числе его клиенток были известные аристократки не только Парижа, но и всей Европы (он одевал в одно время девять королев, в том числе императрицу Австро-Венгрии Елизавету I и королеву Британской империи Викторию).

Ч.-Ф. Ворт начал свою карьеру в эпоху Второй империи (1852—1870) во время правления Наполеона III Бонапарта. Императрица Мария-Евгения была страстной поклонницей моды, что немало способствовало процветанию салона Ворта, который вводил в моду новые силуэты: например, сделал популярными платья с огромными искусственными кринолинами из металлических обручей (Ворт запатентовал специальное устройство, которое сжимало обручи в нужный момент). Он изменил пропорции платья с кринолином, предложив завышенную линию талии и отказавшись от горизонтальных членений юбки, а также от пышных складок на талии. В 1860-е гг. Ворт ввел в моду кри-

нолины из овальных обручей, которые создавали другой силуэт юбки (рис. 1.2). В память о победе англо-французской коалиции над Россией в Крымской войне их называли «малаховскими». Кринолины носили в 1850—1860-х гг., исчезли они после 1867 г., но вместо них Ворт ввел в моду юбки «с эффектом турнюра», а потом и турнюр (рис. 1.3). Также Ворт придумал платье со сменными лифами: к одной юбке он предлагал несколько лифов — закрытый, с длинными рукавами, с У-образным вырезом, с большим овальным декольте и без рукавов. Таким образом, платье могло превращаться из визитного в обеденное, а из обеденного — в бальное. Все модели Ворта отличались прекрасными пропорциями и отточенными линиями силуэта.



*Рис. 1.2. Сорти де балъ и бальные платья с кринолинами, 1860-е гг.*



*Рис. 1.3. Платья с турнюрами, 1870-е гг.*

Считается, что Ч.-Ф. Ворт изобрел профессию манекенщицы: его жена Мари была, можно сказать, первой в истории «топ-моделью» — она появлялась в новых моделях до того, как их заказывали титулованные особы. Кроме того, Ворт нанимал девушек-манекенщиц, которых называл «дублерами», так как их фигуры были идентичны фигурам его знатных клиенток. Эти клиентки не имели времени и возможности часто приезжать в Париж и часами стоять на примерках (королева Англии Виктория вообще одевалась у Ворта инкогнито). Другие портные имели в мастерских манекены, сделанные по индивидуальным меркам заказчиков. На «дублерах» Ворт делал примерки при создании новых моделей, они же демонстрировали клиенткам платья в салоне.

Ч.-Ф. Ворт также первым стал создавать сезонные коллекции, придав тем самым моде определенный ритм и заложив основы системы управления модой. Регулярное обновление стилей и силуэтов стало мощным фактором расширения сбыта и соответствовало потребностям рыночной экономики.

В 1868 г. Ч.-Ф. Ворт создал «Шамбр Синдикаль де ля кутюр франсэз» (Синдикат высокой моды) — организацию, объединившую салоны, в которых одевались высшие круги общества. К этому решению Ворта, по-видимому, побудили две причины: с одной стороны, желание защитить известных портных от копирования их моделей (так как Синдикат охраняет авторские права своих членов); с другой — предложить клиентам эксклюзивные модели, которые отличали бы их от простых буржуа. В XIX в. мода возникала в высших классах, которые с помощью новых модных образцов подчеркивали свое отличие от низших классов. Но так как в буржуазном обществе отменены все сословные ограничения, средние, а затем и низшие классы могут подражать моде элиты. Стремясь обозначить свой высокий социальный статус, высшие классы вновь принимали новые образцы — массы опять копировали моду элиты. И так бесконечно. В конце XIX в. немецкий социолог Г. Зиммель объяснил эти механизмы возникновения и функционирования моды в «элитарной теории» моды (получившей название «концепции эффекта просачивания»). Ч.-Ф. Ворт почувствовал потребность высших кругов общества в эксклюзивной моде. Идея высокой моды как раз и обеспечивала эту потребность. Ч.-Ф. Ворт стал ставить свое имя на моделях (как художник подписывает свои произведения) — имя кутюрье приобрело ценность как гарантия высокого качества, а потом и как знак высокого социального статуса. По существу, система лицензирования, активно развивавшаяся во второй половине XX в., базировалась именно на этом ярлычке с именем портного или названием ателье, который стали пришивать к своим моделям вслед за Вортом другие кутюрье и портные высшего класса во всех странах.

Синдикат высокой моды (который существует до сих пор) напоминает средневековый цех: кутюрье могут называться только члены этой организации. Чтобы вступить в Синдикат, необходимо соответствовать определенным требованиям — изготавливать модели по индивиду-

альному заказу и с применением ручной работы (что обеспечивало, по мнению Ворта, высочайшее качество и эксклюзивность на фоне распространения швейных машин). Впоследствии добавились новые требования: проводить регулярные показы моделей для клиентов и прессы, дважды в год показывать новые сезонные коллекции. В настоящее время кутюрье может называть себя тот, кто является членом Синдиката высокой моды, имеет Дом высокой моды в Париже и соблюдает следующие требования: дважды в год показывает новые коллекции на неделе высокой моды в Париже, а также устраивает показы для клиентов (теперь их нередко заменяют видеозаписи). Кроме того, при изготовлении моделей должна преобладать ручная работа (сейчас допускается до 30% машинных строчек). В начале 1990-х гг. коллекции должны были включать не менее 75 моделей в год, в конце десятилетия достаточно было 50 моделей, в 2000-е — 35. Численность работающих также менялась — если в начале в мастерских должно было работать не менее 20 сотрудников и три постоянных манекенщицы, то в конце 1990-х эти требования были смягчены — в Синдикат высокой моды были приняты Ж.-П. Готье и Т. Мюглер, у которых не было и половины требуемого количества работников.

#### **1.4. Дома высокой моды второй половины XIX — начала XX в.**

Вторая империя пала 4 сентября 1870 г. в результате буржуазно-демократической революции, начавшейся после разгрома французской армии прусскими войсками под Седаном. Многие клиенты домов высокой моды эмигрировали, включая семью императора, и, казалось, исчезла та среда, в которой родилась высокая мода. Однако падение монархии, напротив, помогло кутюрье ощутить свою самостоятельность и независимость от прихотей титулованных заказчиков. Именно в эпоху Третьей республики (1870—1940) во Франции модных портных стали считать законодателями моды. В 1890-е гг. их называли «маленькими Боттичелли» за то, что они создавали образ женщины своего времени. Лидерами моды были не только коронованные особы и аристократки, но и представители богемы. Новые модели часто демонстрировали в свете известные актрисы. Например, в Доме «Ворт» одевалась Элеонора Дузе и Сара Бернар, в Доме «Жак Дусе» — Элеонора Дузе. Не менее знаменитые, чем актрисы, парижские кокетки (дамы полусвета) также были клиентками домов высокой моды (именно дамы полусвета в 1870-е гг. первыми стали носить облегающие платья нового силуэта «русалка», которые считались безнравственными и неприличными). В этих условиях Ч.-Ф. Ворт ощутил себя настоящим законодателем моды: именно он ввел в моду многочисленные заимствования из исторического костюма, большим знатоком которого он был (турнюры в 1870—1880-е гг., покрой «принцесс», а также рытые бархаты, напоминавшие ткани эпохи Возрождения). С одинаковым

блеском Ворт умел одевать как дам высшего света, так и полусвета. Своим клиенткам он предлагал полный гардероб, начиная от домашних платьев и костюмов для путешествий до бальных и парадных туалетов. Имя Ворта было гарантией хорошего вкуса и элегантности. Дом Ворта сохранял лидирующее положение вплоть до начала XX в. После смерти Ч.-Ф. Ворта семейное предприятие возглавили его сыновья: Гастон Ворт и Жан-Филипп Ворт (с 1871 г. он работал в салоне вместе с отцом). Ж.-Ф. Ворт славился своими изысканными бальными платьями с невероятно трудоемкой отделкой. Братья Ворт ввели практику продажи моделей для копирования в другие страны — в Нью-Йорке, например, на копиях моделей Дома «Ворт» специализировался салон «Кэти Донован».

В 1900 г. Дом «Ворт» предложил своим клиенткам духи «Parfum coutur».

В конце XIX в. в Париже работало множество домов высокой моды, модели которых становились образцами для подражания во всех европейских странах и в Америке: «Лаферье», «Пакэн», «Жак Дусе», «Сестры Калло» и др. — всего около ста. Каждый дом высокой моды создавал модели в русле общего направления моды, но все-таки имел свои особенности. Например, Ж. Дусе, будучи большим любителем и коллекционером искусства XVIII в., ввел в моду платья в стиле рококо и пастельную гамму, напоминающую об эпохе маркизы Помпадур. Сестры Калло предлагали модели из ламэ с отделкой из серебряного кружева. Однако принципиальных различий в стилях разных домов моды не существовало — парижские модели отличались отточенными силуэтами, изящными отделками, которые никогда не нарушали общих линий костюма. Различия были заметны между моделями столичных и провинциальных салонов: если в Париже в моде были, например, в 1890-е гг. оттенки сиреневого и фиолетового цветов с отделками в тон, то в Ла-Рошели могли шить платье красного цвета с контрастной вышивкой.

Стиль начала XX в. создавался по-прежнему для представителей высшего света и нуворишей. На моду начинает оказывать влияние Северная Америка, ставшая лидером в области экономики. В США сформировался более практичный стиль одежды, чем в Европе, связанный с активным образом жизни. Однако и американские аристократки, и известные актрисы были клиентками домов моды в Париже, который стал интернациональным центром моды. Костюм в начале XX в. был одним из основных знаков социального статуса — в моде социальная дифференциация проявлялась особенно отчетливо. Высшие слои одевались у парижских кутюрье, средние слои шили одежду на заказ, а низшие слои уже носили готовую одежду. Роскошные туалеты «от кутюр» соответствовали стилю жизни высшего общества, которое проводило время в праздных занятиях — балы, приемы, охота, скачки по-прежнему составляли смысл жизни светского человека. Модные портные предлагали чрезвычайно обширный гардероб — для каждого случая предполагался особый туалет. Модная женщина должна была



переодеваться несколько раз в день: с утра в домашнее платье, затем в платье для визитов или костюм для прогулок, в обеденное платье, «чайное платье» (платье для чаепития в пять часов — «файв о'clock»), в театральное платье (рис. 1.4), платье для приемов, бальное платье.



а



б

**Рис. 1.4. Вечернее платье графини де Греффюль. Дом моды «Ворт», 1896 г. (а). Театральное платье. Дом моды «Джон Редферн», 1902 г. (б)**

В 1900 г. мадам Пакэн возглавляла отдел моды Всемирной выставки в Париже, отбирая модели для «Павильона элегантности», в котором были представлены образцы творчества парижских кутюрье. Она придумала вывозить своих манекенщиц в новых туалетах в места скопления модной парижской публики: весной — на открытие Вернисажа, осенью — на скачки в Лоншане в день розыгрыша Гран-при, на оперные премьеры. В 1914 г. в Лондоне мадам Пакэн организовала первый показ моделей под музыку.

Англичанин Джон Редферн в 1881 г. открыл в Париже салон, в котором шил дамские костюмы для верховой езды. Он предложил прогулочные костюмы из шерстяных тканей в английском стиле, состоявшие из юбки, блузки и жакета, ставшие впоследствии классическими (так называемый английский классический костюм). Салоны подобного уровня существовали и в других странах, но они не имели права называться домами высокой моды. В Вене, например, был салон «Морис Штайнер», в Пизе — «Элена Паренти», в Неаполе — «Рафаэлла де Лука», в Санкт-Петербурге — «А. Т. Иванова», «Госпожа Ольга», «А. Л. Бризак», в Москве — «Н. П. Ламанова», в Нью-Йорке — «К. Донован» и др.

Распространению моды способствовали модные журналы. Помимо привычных журналов с модными картинками, выкройками, рисунками для вышивки и полезными советами появляются колонки модных обзоров в популярных газетах и элитарные журналы мод, предназначенные читательницам из высшего общества. В Париже в начале века выходил журнал «Les Modes», в Америке — «Harper's Bazaar» (основан в 1867 г. Ф. Харпером) и «Vogue» (основан в 1892 г. К. Настом). Эти журналы помещали обзоры светских новостей, описания туалетов светских дам и известных актрис, рисунки и фотографии моделей модных портных.

К концу XIX в. сложился мужской деловой костюм, существующий до сих пор и состоящий из брюк, жилета и пиджака. Развитию массовой моды способствовало распространение новых форм торговли — в 1850-е гг. появились универмаги (первый универмаг «Бон Марше» был открыт в 1852 г. в Париже). Универмаги во второй половине XIX в. открылись во всех крупных городах Европы и Америки: «Галери Лафайетт», «Самаритэн» в Париже; «Бергдорф Гудман», «Сакс на Пятой авеню» в Нью-Йорке; «Хэрродз», «Свэн и Эдгар», «Селфриджс» в Лондоне; «Мюр и Мерилиз» в Москве.

Начало XX в. ознаменовалось не только бурным развитием промышленности, связанным с «электротехнической революцией» (переходом в энергетике от пара и каменного угля к электричеству и жидкому топливу), развитием новых видов транспорта (автомобили и самолеты), распространением электрического освещения и телефонной связи, но и расцветом культуры. Это время во Франции получило название «бель эпок» — «прекрасная эпоха», в Британии — «эдвардианская эпоха» (время правления короля Эдуарда VII). В России этот период получил название «серебряный век» — время расцвета архитектуры, изобразительного искусства, поэзии и музыки.

## 1.5. Дома моды в России

Европейскую одежду в России стали носить благодаря реформам Петра I. До этого традиционные формы одежды были просты по покрою и не менялись в течение длительного времени. Всю одежду, как правило, шили дома: «Домострой» предписывал каждой женщине экономно вести хозяйство и уметь кроить, шить, вышивать одежду для всей семьи. Одежду передавали по наследству — в ней ценили качество и стоимость ткани. До XVII в. в России практически не было собственного ткацкого производства — одежду шили либо из домотканых тканей (холста, сукна), либо из привозных — бархата, парчи, объяри, тафты из Византии, Италии, Турции, Ирана, Китая, сукна из Англии. Привозные сукно и парчу использовали в праздничном костюме даже зажиточные крестьяне. Облачение для московского царя и его семьи шили в Мастерской Царицыной палаты. Там работали и женщины, и мужчины-портные — «наплечные мастера» (так как они одевали «царское плечо»). Исключительно мужскими работами было изготов-

ление обуви, изделий из меха, головных уборов. Все наряды украшали вышивкой в Царицыной Светлице, в которой работали женщины царской семьи во главе с царицей, знатные боярыни и простые мастерицы.

Первые поклонники западной моды появились в первой половине XVII в. — они носили немецкое и французское платье. Например, боярин Никита Романов одевался у себя в деревне и на охоте во французское и польское платье. Но иноземную одежду было запрещено носить при дворе. Алексей Михайлович в 1675 г. издал указ, запрещающий носить все иноземное. Во время правления царевны Софьи европейская одежда становится все более популярной. При Петре Алексеевиче европейская мода активно проникает в Россию с одобрения царя, который сам предпочитал носить более удобный, чем традиционная русская долгополая одежда, костюм голландского или немецкого образца. Платья европейского покроя для Петра шили мастера Немецкой слободы, с 1690 г. — портные Мастерской палаты Кремля. Великое Посольство 1697—1698 гг. приобретало и заказывало костюмы модных покровов.

Петр I запретил носить дворянам и горожанам старый русский костюм 29 августа 1699 г., в январе 1700 г. повелел всем носить платье на манер венгерского, в августе — «всех чинов людям», кроме духовенства и пахотных крестьян, носить платье венгерское и немецкое. В последующих указах было велено носить немецкое платье по будням и французское — по праздникам. С 1 января 1701 г. европейский костюм предписывалось носить и женщинам. Русское платье было запрещено носить, его производить и им торговать. Нарушителям грозили штрафы, ссылка на каторгу с конфискацией имущества. Образцы моделей европейского покроя были выставлены на улицах, бедные люди получили отсрочку, чтобы износить старую одежду, но с 1705 г. уже все городское население должно было носить новое платье под угрозой штрафа. Секреты европейских портных стали осваивать и русские мастера. После смерти Петра I часть городского населения вернулась к допетровской одежде — до конца XIX в. в костюме купечества и мещанства сохранялись элементы традиционного костюма. Поэтому портные специализировались либо на европейском, либо на «русском» платье.

В XVIII в. городское население шило одежду на заказ из тканей фабричного производства — у портных, сапожников, шляпников, шапочников, скорняков и т.д. При Петре I начало развиваться собственное производство тканей — в Москве и Петербурге были основаны шелковые и шерстяные мануфактуры. В 1721 г. было разрешено «всякого звания людям» заводить и содержать на свои деньги шелковые фабрики. В XVIII в. российское ткацкое производство уже добилось больших успехов, почти полностью удовлетворяя внутренние потребности в шелковых и шерстяных тканях. Екатерина II предписывала носить только ткани собственного производства — по большим праздникам дамам и кавалерам носить московские парчи, в прочие дни — шел-



ковые материи, кавалерам — сукно. Были открыты веерные фабрики и кружевные мастерские.

При Анне Иоанновне и Елизавете Петровне русский двор уже ориентировался на французскую моду. Влияние французской моды особенно усилилось во время правления Екатерины II. Богатые вельможи выписывали платья прямо из Франции. В России работали французские портные — преимущественно в Москве и Петербурге. До середины XVIII в. информацию о новейших европейских модах получали по манекенам, которые привозили из Парижа и Лондона. Во второй половине XVIII в. распространяются модные альманахи и журналы. В 1779 г. было основано русское «Модное ежемесячное издание, или Библиотека для дамского туалета» (издатель Н. И. Новиков).

В XIX в. в России активно развивалось производство разнообразных тканей — шелковых, льняных, хлопчатобумажных, шерстяных. Были основаны мануфактуры братьев Сапожниковых, Прохоровых, Коноваловых (П. Коновалов был основателем хлопчатобумажной промышленности), Ниссена, Классена (льнопрядильная фабрика). Во второй половине XIX в. развивалось производство готовой одежды. Первоначально в мастерских готового платья шили униформу — военную форму и форму для различных ведомств. Затем стали шить мужские костюмы, сорочки, брюки, жилеты, пальто, дамские накидки. Менее обеспеченные слои городского населения одевались в «Домах готового платья».

В конце XIX — начале XX в. в Санкт-Петербурге существовали фабрика белья и галстуков Р. М. Гершман, фирма «Мандль» (фабрики и магазины мужского и женского готового платья); в Москве — «Герасимов и сыновья» (производство и продажа готового платья), «Спирин и К» (готовое дамское платье). Готовая одежда продавалась и в универсальных магазинах, например в торговом доме «Мюр и Мерилиз» — крупнейшем универмаге в России начала XX в.

Большинство горожан шило одежду на заказ, как правило, у частнопрактикующих портных. Русские портные в XIX в. нередко ездили совершенствовать свое мастерство в Лондон или Вену в портновские школы. Иностранцы держали мастерские в Москве и Петербурге, и у них работали главным образом русские мастера. В провинции основную массу одежды шили по манекенам, сделанным по фигуре постоянных заказчиков. Портные-кустари руководствовались модными журналами и картинками. В XIX в. подобных изданий было множество — с 1834 г. выходил журнал «Библиотека для чтения» с модными картинками, с 1836 г. — «Современник» и «Московитянин». Богатые дамы из провинции выписывали туалеты из Москвы и Петербурга, иногда — из Парижа.

Существовали портные-универсалы, но, как правило, портные имели специализацию: одни шили военную форму, другие — одежду духовенства, третьи — форму чиновников, четвертые — гражданские костюмы. Знаменитым фрачником в Петербурге был Руч. Он в конце 1820-х гг. нанял для рекламы своих изделий двух молодых людей, кото-

рые прогуливались по Невскому проспекту — один во фраке горохового цвета, другой — в плаще альмавива. Модные салоны в Москве и Петербурге по уровню исполнения моделей вполне можно было сравнить с парижскими домами моды. В Петербурге в первой половине XIX в. были известны салоны модисток Адель Менне и Сихлер. Во второй половине XIX — начале XX в. были открыты ателье «Анри» (мастерская мужских мод) и ателье дамских мод «М. Г. Амирагов» (мастерская и магазин), «А. Л. Бризак», «А. Г. Гиндус», «А. Т. Иванова», «Жюль Флоран», «В. И. Чернышев». Мастерские «Госпожа Ольга» и «Изамбар Шансо» поставляли императорскому двору парадные придворные платья. В Санкт-Петербурге большинство модных ателье находилось в районе Невского проспекта, Мойки и Морской улиц, в Москве — Петровки и Кузнецкого Моста. Последний уже в конце XVIII в. славился своими модными магазинами и ателье. В середине XIX в. был известен салон модной женской одежды «Маргарита Минангуа»; во второй половине XIX — начале XX в. — мастерские и магазины мужского платья «Айе» на Тверской, «Братья Алексеевы» на Рождественке, «Братья Чистяковы» на Лубянской площади, «Деллос» на Сретенке, «Жорж» на Тверской, «Дюшар» и «Смитс и сыновья» на Кузнецком мосту. Модную женскую одежду производили и продавали «Город Лион» на Лубянке, «Луи Крейцер» и «Мадам Жозефин» на Петровке, «Петуховы и сын» на Ильинке, «Мандль» на Тверской и др. К концу века модели русских портных ничем не уступали парижским. Например, Н. П. Ламанова выполняла заказы придворных дам и знаменитых актрис, поэтому одеваться у нее было не менее престижно, чем в парижских салонах.

Надежда Петровна Ламанова родилась в 1861 г. в деревне Шузилово Нижегородской губернии в семье военного. После окончания восьмилетней гимназии ей пришлось идти работать, чтобы содержать младших сестер после смерти родителей. Н. П. Ламанова два года училась в школе кройки О. Суворовой в Москве, после чего стала работать закройщицей («моделистом») в мастерской Войткевич. В 1885 г. Н. П. Ламанова открыла собственную мастерскую на Большой Дмитровке. Она, несомненно, обладала талантом кутюрье, который ценили современники. Ламанова стала самым известным модельером в Москве: «Острота глаза, тонкое художественное чутье помогали ей мгновенно оценить особенности фигуры и всего облика человека, верно угадать наиболее «выигрышные» для него фасон и цвет костюма»<sup>1</sup>. Ее заказчицами были блестящие аристократки и знаменитые актрисы. К началу Первой мировой войны салон Н. П. Ламановой был одним из самых известных в России. Как и большинство парижских кутюрье, Ламанова работала методом наколки, накалывая ткань на фигуре клиентки или манекенщицы, добиваясь гармонии пропорций костюма и фигуры. Несколько ее платьев сохранилось в Эрмитаже — они доказывают несомненное

---

<sup>1</sup> Стриженова Т. Из истории советского костюма. М. : Советский художник, 1972. С. 34.

мастерство Ламановой и умение создавать изысканные модели в соответствии с канонами парижской моды, соединяя отточенную форму, выверенные пропорции и свойственный русской традиции разнообразный декор. С 1901 г. Н. П. Ламанова работала в костюмерной мастерской МХАТа, с 1902 г. участвовала в международных выставках.

## 2. Идеи реформы костюма

### 2.1. Движение за реформу женского костюма в XIX — начале XX в.

В начале XX в. активизировалось движение эмансипации. Символом подчиненного положения женщины в обществе был модный костюм: неудобный, со многими метрами ткани в длинных юбках и шлейфах, с корсетом, кринолином или турнюром. Он был полной противоположностью удобному и рациональному мужскому костюму, который тогда в полной мере отвечал требованиям гигиенистов и соответствовал активному образу жизни. Поэтому феминистки предлагали в первую очередь реформировать женский костюм. Для этого было необходимо заимствовать из мужского костюма прежде всего брюки, а также практичные материалы. Первой в XIX в. мужской костюм стала носить французская писательница Жорж Санд. Американка Амелия Блумер из штата Огайо в 1851 г. предложила заменить платье с длинным кринолином и корсетом платьем с юбкой длиной до колен, которое нужно было носить вместе с длинными панталонами. В 1860-е гг. американка Мэри Джонс предложила носить шаровары вместе с жакетом-гарibaldiйкой (рис. 2.1). Эти идеи завоевали популярность среди суфражисток — в конце XIX в. во многих странах были созданы общественные организации, ставившие своей целью реформу женской одежды. Так, в 1872 г. в Риме было организовано Итальянское общество эмансипации моды, в 1882 г. в Лондоне — Ассоциация рациональной одежды. Возглавляла ассоциацию леди Хэбертон, требовавшая заменить юбку юбкой-брюками. В 1883 г. эта ассоциация организовала выставку рациональных костюмов. В 1897 г. в Германии возник Всеобщий союз по делам улучшения женской одежды.

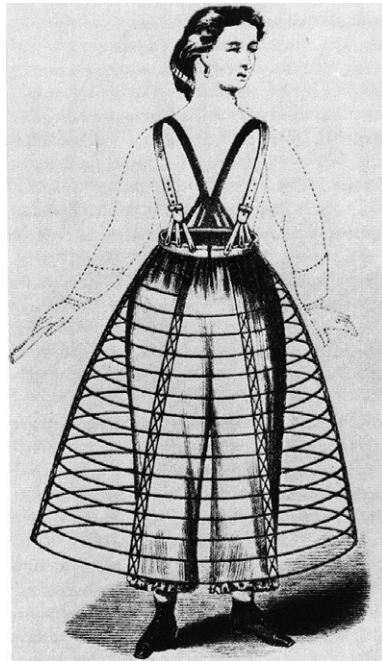
Как правило, реформированный костюм представлял собой жакет мужского типа с юбкой-брюками или штанами. К некоторым элементам мужской одежды, заимствованным для женской, к концу XIX в. уже привыкли — костюм для верховой езды (амазонка) включал в себя жакет, напоминающий мужской фрак, жилет, рубашку, галстук и цилиндр; в 1860-е гг. в моду вошли жакеты и пальто, первоначально бывшие мужской одеждой. Но женские панталоны вызывали протесты в обществе. В начале XX в. проходили демонстрации мужчин против женских брюк, в которых принимали участие даже студенты. Тем не менее брюки на женщине можно было увидеть и на театральной

сцене — были особенно популярны «шароварные роли», где актриса по ходу действия переодевалась в мужской костюм. Первой рискнула выступить в такой роли Сара Бернар — на ней был костюм с белыми кюлотами, который создал для нее П. Пуаре, бывший тогда ассистентом Ж. Дусе.

Другое направление реформы женского костюма — борьба против корсетов. Корсеты начала XX в. были особенно вычурными — они должны были придавать телу модный S-образный изгиб, что приводило в ужас врачей, доказывавших вредное воздействие корсетов на здоровье женщин. Изобретение рентгеновской лампы позволило наглядно увидеть последствия такой моды: на снимках было видно, как деформируются внутренние органы женщины, которая носит корсет. Более удобными считались конструкции с нагрузкой на плечевой пояс. Они послужили основой платьев-«реформ» — неприталенных расширенных книзу платьев, которые стали таким же символом эмансипации, как и брюки. Однако попытки феминисток публично носить такие костюмы часто заканчивались в полицейском участке, куда «эмансипанток» препровождали «за оскорбление общественной нравственности». Более реальной альтернативой модным туалетам были готовые юбки, жакеты и блузки, которые носили работающие женщины. Тем более врачи утверждали, что блузка и жакет наименее вредны для здоровья, так как не давят на тело.



б



а

Рис. 2.1. А. Блумер. Реформированный костюм, 1851 г. (а).  
М.Джонс. Модель платья-«реформ», 1869 г. (б)

Вместо корсета предлагали первые бюстгалтеры или упрощенные варианты корсета с применением резины. Реформа громоздкого и сложного нижнего белья, из-за которого женщина не могла самостоятельно одеться или раздеться, началась с соединения отдельных предметов в один: лифик объединялся с юбкой или панталонами. Первые подобные модели появились еще в 1870-е гг., когда в моду вошли облегчающие «платья-футляры». В 1903 г. врач Гош Саро разделила корсет на две части: бюстгалтер и пояс для чулок, которые пропагандировались как более здоровый вид нижнего белья. Как ночная одежда все большее распространение получала пижама, появившаяся еще в 1880-е гг. для путешествий в спальнях вагонах по железной дороге. Густав Егер в Германии предложил делать нижнее белье не из шелка или полотна, как это было принято, а из шерсти, выдвинув лозунг «Кто мудр, тот выбирает шерсть». А доктор Леман советовал использовать в качестве белья хлопчатобумажный «дышащий» трикотажный комбинезон, который ко всему прочему легко было стирать.

Более удобные формы одежды предлагались для занятий спортом (например, для очень модной тогда езды на велосипеде надевали юбку-брюки). Эта мода пришла из Северной Америки и Англии, где занятия спортом были популярны среди высших кругов общества. Многие из этой спортивной одежды впоследствии стало классикой в гардеробе



**Рис. 2.2. Костюм альпинистки.**  
Из журнала «Die Dame», 1912 г.

современного человека, например трикотаж. В спортивной женской одежде застежки располагались спереди, а юбки имели складки или сквозные застежки, что отличало их от модного костюма (рис. 2.2).

В качестве нового материала для купальных костюмов распространился трикотаж, из которого делали трико в полоску. Особая группа — это одежда для езды на автомобиле. Так как первые автомобили не имели отопления и были открытыми, то костюм должен был защищать от холода и пыли. Первые автомобилисты надевали шинели и меховые пальто (так называемую автомобильную доху, которая вошла в моду в начале XX в. во время «золотой лихорадки»), автомобильные краги (перчатки с широкими раструбами), очки;



автомобилистки — шляпы с вуалями и широкими шарфами и пыльники (легкие пальто). В 1913 г. в Довилле К. Шанель открыла свой первый салон, который предлагал клиенткам удобную одежду из трикотажа. Спортивный костюм был основой для формирования функционального костюма XX в.

## 2.2. «Эстетский» костюм конца XIX — начала XX в.

Реформировать костюм предлагали архитекторы и художники — создатели стиля модерн («ар-нуво» — во Франции, «югендштил» — в Германии, «сецессион» — в Австрии, «либерти» — в Италии и Англии). Стиль модерн начал складываться в 1880—1890-е гг. как альтернатива эклектике в атмосфере неудовлетворенности существующим искусством. Художники и архитекторы мечтали о синтезе всех искусств и создании гармоничной среды обитания, о преобразовании жизни средствами искусства. В этом смысле концепция искусства модерна, несомненно, была социальной утопией, возникшей как реакция на последствия технического прогресса и рациональность XIX в. Создатели нового стиля мечтали о новом искусстве для всех, полагая, что искусство способно изменить общество. Но изначально в искусстве модерна были неразрешимые противоречия: в нем соединялись рациональное и иррациональное, восхищение успехами технического прогресса и боязнь «машинизации» жизни, стремление к функциональности и орнаментальность, «массовое» и «уникальное». Искусство модерна отразило мироощущение своего времени — ожидание грядущих катастроф, страх перед наступлением научно-технического прогресса и веру в безграничные творческие возможности человека.

Новым качеством, к которому стремились создатели модерна, была целостность художественного замысла. Новая среда, которая создавалась средствами архитектуры, монументальной живописи, скульптуры, должна была оказывать на человека сильное эмоциональное воздействие, способствуя его «перерождению». Несоответствие между конструкцией и декором, которое достигло апогея в эклектике, преодолевалось путем художественной интерпретации утилитарной формы. Вещь теряла свою обособленность и становилась неотделимой частью целостной системы. Поэтому костюм был таким же объектом интереса и приложения творческих усилий художников модерна, как и архитектура, монументальная живопись, интерьер, мебель, книжная графика, прикладное искусство. Важной идеей модерна было создание предметно-пространственной среды, соответствующей индивидуальным вкусам и потребностям человека. Костюм представлялся неотъемлемой частью этой среды. Тем более что официальную моду, диктуемую модными домами, художники считали уродливой и однообразной. Идеи новой одежды появлялись еще во второй половине XIX в. на полотнах праерафаэлитов (свободные одежды, напоминавшие средневековые

платья или костюмы раннего Возрождения на картинах Д. Г. Россетти и Э. Берн-Джонса) и Дж. Уистлера. Модный костюм с корсетом и турнюром казался им самым безобразным за всю историю человечества. Не меньшее отвращение вызывал у них и мужской костюм, который превращал человека в обезличенное существо. Самая важная идея, которую выдвинули художники модерна, — идея индивидуализации костюма начнет реализовываться в массовой моде только спустя 70 лет.

Протест против официальной моды вылился в «эстетское движение», родоначальником которого стал английский писатель Оскар Уайльд, «принц эстетов», призывавший своих современников к реформе костюма. В выступлениях во время своего американского турне в 1882 г. он предвещал появление новой цветовой гаммы в мужском костюме — отказ от скучных серо-черных тонов. Сам он являл собой пример настоящего эстета. Вот несколько описаний его костюмов начала 1880-х гг.: «...светлые короткие штаны, черное пальто (застегнутое только на последнюю пуговицу), из-под которого выглядывал ярко расцвеченный сюртук и галстук белого шелка, заколотый вместо булавки камеей из аметиста»; «короткие штаны, черные шелковые чулки, открытые лаковые туфли, вечерний пиджак, жилет из белого шелка и белый галстук, тщательно завязанный поверх рубашки, на манишке которой была приколата булавка с бриллиантом, обрамленным двумя жемчужинами»<sup>1</sup>. Эстетскому костюму Уайльда подражали многие в эпоху декаданса, например русские художники — члены общества «Мир искусства».

Более привлекательным объектом для творчества был женский костюм. О. Уайльд, например, придумывал костюмы для своей жены Констанс. Вот описание ее свадебного платья на бракосочетании, которое состоялось 29 мая 1884 г.: «Невеста была одета в великолепное атласное платье (сшитое по модели мужа) изысканного светло-желтого цвета. Прямой и слегка вытянутый спереди корсаж украшал высокий воротник “медици”. А букет, который она держала в руках, представлял собой равное сочетание двух цветов, зеленого и белого»<sup>2</sup>. О. Уайльд постоянно работал над собственным образом, частью которого был облик его жены. Поэтому он тщательно подбирал одежду для нее и для себя. Интерес О. Уайльда к женскому костюму привел к тому, что с апреля 1887 г. он стал сотрудничать с журналом «Мир леди» (он посоветовал его издателю поменять название на «Мир женщины»), который благодаря его известности стал популярным.

В этом журнале О. Уайльд публиковал заметки и критические статьи по искусству; статьи, посвященные концепции женской моды, доказывая, что одежда должна соответствовать обстоятельствам, не стесняя при этом движений, что эстетические достоинства одежды связаны с тем, насколько она отвечает необходимым требованиям.

---

<sup>1</sup> Ланглад Ж. Де Оскар Уайльд, или Правда масок. М., 1999. С. 63, 79.

<sup>2</sup> Там же. С. 108.



Многие художники эпохи декаданса проявляли интерес к женскому костюму. Русский художник М. Врубель придумывал туалеты для своей жены Н. Забелы-Врубель, Л. Бакст также начинал с проектирования платьев для своей супруги. Поэтесса З. Н. Гиппиус поражала современников своими костюмами, напоминая то женщину-дьявола во всем черном, то красавицу Боттичелли в свободном одеянии небесно-голубого цвета и с распущенными волосами, то ангела в белом платье. Однако некоторые художники не останавливались на разработке костюмов для себя или своего окружения, предлагая реформу всей женской одежды. Например, бельгийский архитектор Хенри Ван де Вельде в 1902 г. выдвинул свою программу, предложив разделить женский костюм на три вида: домашний, повседневный и для визитов. Костюм для визитов, по его мнению, должен напоминать мужской костюм, нарядный туалет может следовать текущей моде, а дома женщина может одеваться в любом стиле, стремясь подчеркнуть свою индивидуальность. Платья-«реформ» в массовой моде существовали именно как домашняя одежда (рис. 2.3). Х. Ван де Вельде разрабатывал модели платьев, которые соответствовали интерьерам в стиле модерн. Как правило, это были платья конструкции «реформ», украшенные изысканным орнаментом.

Женские костюмы проектировали в отделе моды Венских художественных мастерских при объединении архитекторов и художников «Сецессион» (создан в 1897 г. в Вене). Венские мастерские были организованы в 1903 г. и выпускали разнообразную продукцию по эскизам художников — полиграфическую (почтовые открытки, обложки для меню, винные этикетки, плакаты), посуду из олова и серебра, керамику. В 1909 г. был основан отдел текстиля, ставший одной из самых доходных и продуктивных отраслей. В этом отделе разрабатывали рисунки для декоративных и плательных тканей и модели одежды. Проектированием одежды занимались Коломан Мозер (сохранилось нарядное платье покроя «реформ», шитое по его эскизу из хлопчатобумажной набивной ткани), Макс Снисшек, Эдуард Й. Виммер-Виссгрилл. В 1911 г. был организован отдел моды, выпускавший украшения, шляпы, сумки, обувь.

Художники считали, что главная роль в создании моды должна принадлежать



Рис. 2.3. Платье-«реформ»,  
1900 г.

живописцам и скульпторам, а не портным, чтобы костюм соответствовал требованиям времени и обладал художественной ценностью. В 1911 г. в Париже художники создали Лигу новой моды, которая пропагандировала независимость моды от влияния портных. Была организована выставка костюмов, но дома моды подавили усилия Лиги, не желая расставаться с ролью законодателей моды. По большому счету все попытки реформировать моду тогда не получили поддержки среди основной массы потребителей. Стиль костюма начала века создавался домами высокой моды («Ворт», «Пакэн», «Дусе», «Калло» и др.), предлагавшими изысканный S-образный силуэт на основе корсета и сложного покроя, блеклую цветовую гамму с нюансными сочетаниями, чрезвычайно сложные отделки и утонченные аксессуары. Влияние стиля модерн на женскую моду проявилось в цветовой гамме, стремлении создать целостный образ (именно тогда появился ансамбль, когда все части костюма решались в соответствии с единым замыслом и тщательно подбирались друг к другу), в использовании декора в духе линии «удара бича».

Искусство модерна обращалось к разным творческим источникам: миру природных форм, искусству прошлого, экзотике Востока и национальным традициям. Особенно сильное влияние на формирование стиля модерн оказало японское искусство — японская ксилография вдохновляла живописцев и графиков на поиски духовной выразительности линий и новой гармонии цвета; прикладное искусство было образцом совершенства для художников по стеклу и керамике, которые заимствовали принципы орнаментации (Э. Галле); архитекторы подражали аскетизму японского интерьера (Ч. Р. Макинтош). Мотивы орнаментики (хризантемы и гортензии, ветки сакуры и ирисы, бабочки и стрекозы) встречались в вышивке, тканях, ювелирных изделиях и стали характерными особенностями стиля модерн.

Другая тенденция — обращение к фольклору и национальным традициям («национальный романтизм») — в костюме проявилась в меньшей степени. Если в архитектуре практически в каждой стране существовала своя национальная версия модерна (в России — «неорусский стиль», в Испании — каталонский модерн А. Гауди), то в костюме господствовал стиль, создаваемый парижскими портными.

«Национальный романтизм» проявлялся только в области декора — костюм модного силуэта украшали орнаментом в национальном духе. Например, в России были популярны платья и блузы с вышивками в «народном стиле», которые выполнялись крестьянскими мастерами по эскизам художников в мастерских С. Мамонтова в Абрамцеве и княгини М. Тенишевой в Талашкине. В 1905 г. княгиня Тенишева организовала в Париже выставку кустарных промыслов Талашкина, которая пользовалась большим успехом.

Один из немногих примеров создания национального стиля в костюме — творчество итальянки Розы Дженони. Идея национального искусства в Италии пользовалась в начале XX в. большой популярно-

стью в связи с ростом самосознания и амбиций национальной буржуазии после объединения страны в 1860-е гг. В 1872 г. в Риме, почти сразу после присоединения его к объединенному итальянскому королевству, было создано Итальянское общество эмансипации моды. В 1890 г. был основан журнал «Итальянское декоративное и промышленное искусство», который пропагандировал национальную версию стиля модерн. В этой атмосфере большой успех имели модели миланской портнихи Р. Дженони, которые были представлены в итальянском павильоне Международной выставки в Милане в 1906 г. Если для России источником «неорусского стиля» было искусство допетровской эпохи, то для Италии — искусство Древнего Рима и эпохи Возрождения. Р. Дженони посвятила свои модели произведениям итальянского искусства Ренессанса. Самое знаменитое платье называлось «Весна» и было создано по мотивам одноименной картины С. Боттичелли из шелкового тюля на атласном чехле цвета слоновой кости, вышитое цветочными мотивами. Другое платье — «Пизанелло» — было создано под впечатлением от эскиза костюма Пизанелло, который хранится в лионском Музее ткани. Среди клиентов популярного в Милане Дома моды «Х. Хардт и Филс» (директором которого Р. Дженони была с 1903 г.), специализировавшегося на нарядных туалетах с вышивкой, подобные модели пользовались большим успехом. В 1909 г. Р. Дженони представила модели «Танагра», созданные по мотивам античного костюма, которые она пропагандировала как новый костюм для работающих женщин.

### 2.3. Русские сезоны в Париже

В 1908 г. с постановки оперы «Борис Годунов» в Париже начались гастроли труппы С. П. Дягилева — знаменитые Русские сезоны. Инициаторами Русских сезонов были художники группы «Мир искусства» во главе с А. Н. Бенуа, которые стремились познакомить западную публику с русским искусством. Русская хореография и театральное-декорационное искусство стали началом новой эпохи развития европейского балета: «В истории театра есть спектакли, громадный, шумный успех которых, являясь выражением глубинных процессов в жизни искусства, сразу поднимает их до уровня этапных событий... Таким спектаклем была премьера драмы Гюго «Эрнани», которой в 1830 г. началось наступательное шествие романтизма на французской сцене, такова была постановка «Чайки» в Московском Художественном театре, открывшая новую эру в сценическом искусстве. С полным правом к подобным событиям надо причислить и гастрольные спектакли русской оперы и балета в Париже в 1908 и 1909 годах»<sup>1</sup>.

Такой успех был связан с тем, что в этих спектаклях слились воедино совершенство вокально-драматической формы и хореографии

---

<sup>1</sup> *Пожарская М. Н.* Русские сезоны в Париже. Эскизы декораций и костюмов 1908—1929. М., 1988. С. 7.

с музыкой, сценическим действием и декорациями. В Русских сезонах принимали участие известные деятели русской культуры — А. Бенуа, Л. Бакст, М. Фокин, И. Стравинский, позднее Н. Гончарова, М. Ларионов и С. Прокофьев, представители европейского авангарда — Ж. Кокто, П. Пикассо, А. Матисс, Дж. Балла, А. Дерен, Ж. Брак, Дж. де Кирико и др.

Первый балетный сезон 1909 г. стал настоящей сенсацией — пресса писала об открытии «неведомого мира», о «революции» и начале новой эры в балете. Спектакли Русских сезонов, по словам Ж. Кокто, «привели в экстаз» публику и «потрясли Францию». Это было связано не только с выбором блестящих исполнителей и классической музыки русских композиторов, но и с невиданной прежде целостностью и взаимосвязью всех компонентов сценического действия. Декорации и костюмы создавались по эскизам одного художника, что для того времени было смелым новаторством. О декорациях и костюмах Л. Бакста, А. Головина, А. Бенуа, Н. Рериха говорили не меньше, чем о хореографии. Огромное впечатление парижской публики от «экзотических» балетов дягилевской труппы привело к возникновению новых стилей в массовой моде: увлечению Востоком и экзотикой славянской культуры. На публику произвели впечатление свободное обращение русских художников с разнообразными эпохами и культурами как творческими источниками, раскованность цветовых решений и безграничная фантазия в изобретении необыкновенных деталей. В сезон 1909 г. публика рукоплескала «Клеопатре» и «Юдифи», «Половецким пляскам» и «Псковитянке». В 1910 г. успехом пользовались балеты «Шехеразада» и «Жарптица». В этих постановках «экзотика Востока и русской национальной сказки предстала перед зрителем в еще более ярком воплощении»<sup>1</sup>. Русская тема звучала в балете «Садко» (1911), операх «Хованщина» (1913), «Борис Годунов» (1913), «Весна священная» (1913), «Князь Игорь» (1914), опере-балете «Золотой петушок» (1914), балете «Полночное солнце» (1915), танцевальной сюите «Русские сказки» (1917). Несомненно, что эти постановки предварили «русский стиль», который войдет в моду в 1920-е гг.

Особое влияние на моду 1910-х гг. оказали театральные костюмы по эскизам Л. Бакста. Он не только был соавтором балетмейстера, так как его костюмы помогали эмоциональности жестов, подчеркивая национальное своеобразие движений в характерных танцах, но и стал непререкаемым авторитетом в вопросах стиля и моды. Его виртуозные стилизации на тему костюмов разных эпох и народов, контрастные цветовые сочетания, причудливые орнаменты и детали вызвали рождение новой моды в costume. А великолепные эскизы театральных костюмов Бакста стали образцами для иллюстраторов моды. В костюмах Бакста нашли новое воплощение две тенденции, которые уже существовали

---

<sup>1</sup> *Пожарская М. Н.* Русские сезоны в Париже. Эскизы декораций и костюмов 1908—1929. М., 1988. С. 13.

в искусстве второй половины XIX в., — увлечение экзотикой Востока и античностью.

В 1910 г. весь Париж был взбудоражен премьерой балета «Шехеразада» — со сцены на зрителей обрушился настоящий «взрыв» ярких красок декораций и костюмов. Парижане были покорены пряными ароматами Востока, которые веяли от прозрачных тканей, расшитых золотом и серебром, турецких шароваров, тюрбанов с разноцветными перьями: «Поражал вызывающий контраст ярко-зеленых занавесей и оранжево-красной плоскости пола, устланного ковром. На зелени свисающих тканей сверкали золото и чернь персидского орнамента. Как пламя горел и желто-красный костюм главного евнуха, и оранжевые шаровары танцующих перед шахом одалисок... После “Шехерезады” в парижских салонах вошли в моду низкие диваны со множеством подушек, их хозяйки начали носить чалмы с эгретками и юбки, напоминающие шаровары. Бакст стал непререкаемым арбитром моды»<sup>1</sup>. В этом спектакле балерины танцевали в костюмах без корсетов и с полуобнаженной грудью. В 1910-е гг. под влиянием «Шехерезады» и других ориентальных балетов в моду вошли прозрачные ткани, большие декольте и открытые руки, что получило название «нагая мода».

Эскизы Бакста были сразу же приобретены парижским Музеем декоративных искусств (рис. 2.4). Такое признание побудило Л. Бакста в начале 1910-х гг. обратиться непосредственно к женской моде — он рисовал эскизы костюмов для Дома «Пакэн» (рис. 2.5). Однако на этом поприще его ждало разочарование — его эскизы оказались слишком сложными, чтобы превратиться в обычные платья. Идеи Бакста использовали модные портные, главным образом П. Пуаре, и они проникали в массовую моду.

В сезон 1911 г., который многие считают «апогеем» деятельности дягилевской антрепризы, осуществилась мечта Бакста о постановке балета на античный сюжет. Для балетов «Нарцисс» (1911), «Послеполуденный отдых фавна» (1912), «Дафнис и Хлоя» (1912) Л. Бакст создал блестящие стилизации античных костюмов, вдохновляясь искусством Древнего Крита и греческой архаики. Они передавали «аромат» древности и одновременно были необычайно современными (благодаря звучным цветам и стилизованным орнаментам, которые предвосхищали абстрактные рисунки 1920-х гг.) — в стиле «неогрек». В 1912 г. Л. Бакст сделал костюмы для не принятого тогда публикой балета «Игры» на музыку К. Дебюсси с хореографией В. Нижинского. Это была смелая попытка поставить балет на тему спорта — артисты танцевали в спортивных костюмах с теннисными ракетками в руках на фоне декораций, которые изображали современный пейзаж. Создатели этого балета опередили свое время — тема спорта станет необычайно актуальной в 1920—1930-е гг.

---

<sup>1</sup> *Пожарская М. Н.* Русские сезоны в Париже. Эскизы декораций и костюмов 1908—1929. М., 1988. С. 16.





а



б

**Рис. 2.4. Л. Бакст. Эскиз костюма синей султанши для балета «Шехеразада», 1910 г. (а). Л. Бакст. Эскиз костюма для балета «Смущенная Артемида», 1922 г. (б)**



**Рис. 2.5. Л. Бакст. Эскиз женского платья, 1912 г.**



## 2.4. Творчество П. Пуаре и мода 1910-х годов

Идеи Л. Бакста, равно как и многие постановки Русских сезонов, оказали огромное влияние на парижскую моду, особенно на творчество Поля Пуаре. Пуаре было суждено сыграть роль великого реформатора моды и, как считают историки, создателя моды XX в. Он был первым «диктатором моды», навязывающим обществу свои представления о красоте женщины. До Пуаре кутюрье были, по существу, портными, создававшими модели по заказу клиента. Для него же более важным было создание образа идеальной женщины.

П. Пуаре родился 8 апреля 1879 г. в Париже в семье торговца тканями. С детства он проявлял интерес к костюму, мастера из лоскутков шелка платья для деревянной куклы, подаренной ему сестрами. Но отец советовал ему обучиться какому-нибудь ремеслу, которое могло бы его прокормить в будущем, и после окончания школы устроил на работу в качестве рассыльного к мастеру по изготовлению зонтов. Но П. Пуаре манил мир высокой моды, и в 1898 г. его приняли в Дом моды «Раудниц», а в 1899 г. он поступил в Дом «Жак Дусе» рисовальщиком. Именно во время работы у Ж. Дусе к нему пришла известность: Пуаре сделал сценический костюм для известной актрисы Габриэль Режан. Это было манто из черной тафты, расписанное розово-лиловыми и белыми ирисами, сверху покрытое черным тюлем. Во время премьеры это манто произвело фурор — имя Пуаре в тот же вечер стало известным. В 1901 г. после военной службы он перешел на работу в Дом «Ворт», где ему поручили заведовать отделом пальто. Однако смелые идеи молодого Пуаре не находили понимания у владельцев Дома. Ж.-Ф. Ворт отвергал все нововведения. Однажды Пуаре показал ему эскизы платьев очень простых, но объемных форм — Ж.-Ф. Ворт сказал, что это какой-то древесный клоп. Впоследствии пальто и платья такого силуэта получили название «силуэт древесный клоп».

В 1903 г. благодаря финансовой поддержке матери П. Пуаре открыл собственное ателье, которое вскоре превратилось в известнейший Дом моды. Его первой клиенткой стала актриса Режан, потом и другие известные актрисы — Сара Бернар, Мистенгетт, Ида Рубинштейн. В 1906 г. Пуаре начал постепенно менять модный силуэт, отказываясь от вычурного корсета и громоздкого нижнего белья и предлагая более простые модели с завышенной линией талии и упрощенным мягким корсетом из вулканизированной резины. Впоследствии Пуаре вообще отменил корсет, и хотя его нельзя было назвать поклонником идей эмансипации, тем не менее именно он освободил женщин от корсета. В 1907 г. Пуаре предложил платья ярких цветов с завышенной линией талии, которые назвал «Платья 1811» или «Платья Директории». Это были первые модели в стиле «неогрек», одного из модных стилей 1910-х гг. Увлечение античными мотивами тогда наблюдалось и в архитектуре, и в прикладном искусстве, и в интерьере. Эти платья были зарисованы известным журнальным графиком и театральным худож-

ником Полем Ирибом и в 1908 г. рисунки опубликовали в специальном альбоме «Платья Поля Пуаре, увиденные Полем Ирибом». Хотя Пуаре сам умел рисовать, для рекламы он всегда приглашал самых лучших иллюстраторов моды — для него работали Поль Ириб и Жорж Барбье, Жорж Лепап и Эрте, а также ведущий фотограф моды 1920-х гг. Эдвард Стейхен.

С 1908 г. огромное влияние на творчество П. Пуаре оказывали постановки Русских сезонов — прежде всего костюмы Л. Бакста (хотя сам он отрицал это влияние). В 1909 г. балет «Шехеразада» породил ориентализм в моде. Свои впечатления от этого балета П. Пуаре воплотил в «восточном стиле», который мгновенно стал популярным. И позднее П. Пуаре не раз заимствовал идеи Бакста, посещая все премьеры Русских сезонов; в результате появились «восточные» модели, плаття в стиле греческой архаики, юбка-абажур, навеянная костюмом главного персонажа в балете «Синий бог» (1912) и т.п. Пуаре ввел в моду яркие цвета фовистов и костюмов Бакста: ярко-синий в сочетании с желтым, оранжевый — с изумрудно-зеленым, розовый — с желтым, которые так отличались от изысканных бледных тонов эпохи модерна. Вместо орнамента из прихотливо изогнутых линий Пуаре ввел в моду контрастный декор упрощенных геометризованных форм (рис. 2.6). Он любил восточные ткани — прозрачный газ, золотую и серебряную парчу, бархат, вышивки золотом и серебром. Пуаре изменил конструкции модного костюма, осуществив стремление стиля модерн к поиску новых форм. Многие модели Пуаре, например вечерние пальто, напоминали восточные халаты с широкими рукавами и щелевидной проймой. Благодаря Пуаре вошли в моду покрой рукава кимоно, асимметричные застежки, асимметричные драпированные верхние юбки (тюник) и пальто овального силуэта. К тюрбанам Пуаре предложил прическу из гладко зачесанных волос с низким пучком или короткую стрижку. В 1910-е гг. распространился яркий макияж, который напоминал театральный грим. Ярко накрашенные губы, темные тени и подведенные глаза, которые ранее отличали только дам полусвета, вызвали бум декоративной косметики.

Однако Пуаре не ставил перед собой задачу создать более удобный модный костюм. Освободив женщину от корсета (потому что считал его неэстетичным), он «связал» ей ноги «хромающими» юбками, которые появились в 1910 г. Это были узкие прямые или суженные книзу юбки, ходить в которых можно было только маленькими шажками, так как разрезы тогда не допускались. Когда в 1909 г. П. Пуаре привез на скачки трех своих манекенщиц, одетых в узкие плаття с разрезами до колена (были видны ноги в цветных чулках — вместо черных чулок, которые доминировали в начале XX в., Пуаре предложил цветные и даже телесные чулки), разразился скандал. Полиция заставила его увести манекенщиц обратно. У Пуаре были и другие идеи, тогда не понятые и не поддержанные публикой: платье-мешок (прямое неприталенное платье без корсета) и юбка-брюки 1911 г. (их пред-

лагали также мадам Пакэн и Дом «Дреколль»), женские шаровары, удобные комбинезоны для дома и сада. Однако известность Пуаре принесли вовсе не эти модели, а экстравагантные платья, создающие почти театрализованные образы. Задача создания выразительного образа для него стояла на первом плане — это был совершенно новый подход к моделированию одежды, так как ранее кутюрье создавали платье, которое прежде всего украшало клиента и соответствовало его пожеланиям. Не случайно П. Пуаре каждой модели давал свое название — «Щербет», «Минарет», «Мандарин», «Лень» и т.п.



а



б

Рис. 2.6. П. Пуаре. Эскиз Ж. Барбье, 1912 г. (а).  
П. Пуаре. Эскиз Ж. Лепапа, 1913 г. (б)

Для Поля Пуаре модный костюм был частью образа жизни, поэтому он стремился не только делать платья, но и формировать всю предметную среду, которая окружает человека. Первым из кутюрье он стал создавать коллекции аксессуаров для дома, организовав в апреле 1911 г. дочернее предприятие «Ателье Мартин», выпускавшее диванные подушки, декоративные ткани, ковры, мебель, декоративные куклы, керамику. Рисунки для тканей по заказу Пуаре делали известные художники Рауль Дюфи, Андре Дерен, Морис Вламинк. Некоторые рисунки были сделаны его дочерью Мартин и ее подругами. В 1911 г. Пуаре выпустил свои духи, названия которых напоминали об увлечении Востоком: «Китайская ночь», «Минарет», «Магараджа», «Запретный

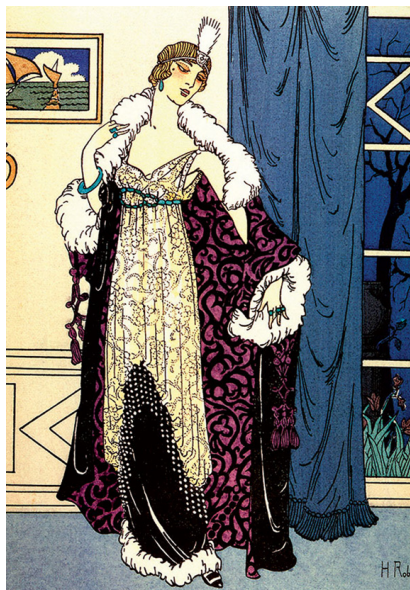
плод». Большим успехом до Первой мировой войны пользовались духи «Роза Розины» (1911), названные в честь одной из его дочерей. Свою парфюмерию он продавал в магазине «Розин».

Именно Пуаре придумал устраивать театрализованные праздники в качестве рекламы. Первый праздник-маскарад для своих гостей он устроил 24 июня 1911 г. в саду своего дома (действие называлось «1002 ночь, или Торжество по-персидски»), где была воссоздана атмосфера балета «Шехеразада». По саду прогуливались гости и манекенщицы в тюрбанах с перьями и шальварах, увешанные настоящими и поддельными драгоценностями, полулежали на шелковых подушках, пили шербет и курили кальяны. В 1912 г. Пуаре организовал «Праздник Вакха» в античном стиле, где сам изображал Юпитера на золотых котурнах, а знаменитая танцовщица Айседора Дункан развлекала гостей танцами в «греческом» стиле.

Костюмированные балы вошли в моду до Первой мировой войны. Впоследствии французский кутюрье Жак Фат в 1950-е гг. пытался возродить атмосферу таких праздников, устраивая в своем поместье тематические костюмированные вечера. Из современных дизайнеров наиболее близок к такому пониманию моды Джон Гальяно, который, как и Пуаре, стремился каждый раз в своем дефиле создать особую атмосферу, среду обитания, в которой живут его произведения. П. Пуаре первым стал ездить в зарубежные турне с показами в целях рекламы и привлечения новых клиентов: в 1911 г. он посетил Лондон, в 1912 г. — Берлин, Вену, Брюссель, Москву и Санкт-Петербург (по мотивам этой поездки он сделал платье из сурового полотна под девизом «Казань»), в 1913 г. — Нью-Йорк. Он открыл для парижской моды американский рынок, сотрудничая с американскими оптовиками. В 1911 г. Пуаре создал Синдикат защиты авторских прав парижских кутюрье, чтобы защитить свои модели от копирования.

Пуаре был самым влиятельным модельером первой половины 1910-х гг., и его коллеги вынуждены были следовать созданным им стилям. Восточный стиль и «неогрек» появились в моделях других кутюрье, но в «сглаженном» виде, с учетом вкусов более умеренных и консервативных клиентов (рис. 2.7). Например, мадам Пакэн предлагала платья более привычных симметричных конструкций, которые нужно было носить с корсетом. Но практически у всех появились платья с завышенной талией, рукава-кимоно, пальто-халаты, верхние юбки-тюники, большие декольте (даже в дневных платьях), прозрачные ткани, ткани и вышивки в восточном стиле, тюрбаны с перьями, узкие «хромяющие» юбки. Популярность турецких шальвар была связана не только с влиянием Русских сезонов, но и с «тангоманией», которая началась в Европе. Аргентинское танго накануне Первой мировой войны было самым модным танцем, который сначала танцевали только на сцене. Характер этого танца требовал более удобной одежды, чем «хромяющие» юбки. Специально для танго появились юбки с разрезами в стиле «танго», брюки «танго», корсеты «танго» и даже духи «Танго».





а



б

Рис. 2.7. Модель Ж. Дусе, 1910 г. (а).  
Модель дома «Пакэн», 1910-е гг. (рис. Ж. Барбье) (б)

## 2.5. Творчество М. Фортун

Увлечение античностью в 1910-е гг. способствовало популярности платьев испанского художника Мариано Фортун, однако его подход к созданию женского костюма существенно отличался от концепции моды П. Пуаре. Пуаре стремился поражать новыми стилями и образами, а М. Фортун создал костюмы, которые оказались неподвластны времени. Для Фортун образцами служили произведения высокого искусства, ценность которых с годами только растет.

Мариано Фортун и Мадрасо родился в 1871 г. в Гранаде в семье каталонского художника Мариано Фортун и Марсал (1838—1874), который прославился своими картинами в ориентальном стиле. Его мастерская в Риме была заполнена старинными тканями, восточными коврами, оружием и другими предметами прикладного искусства многих стран Востока — от Марокко до Китая и Японии. После смерти отца Мариано Фортун-младший вместе с сестрой и матерью в 1880 г. уехал в Париж, где прошли его детство и юность. Мариано был разносторонней, увлекающейся личностью — его интересы простирались от живописи и скульптуры (в Париже он посещал мастерскую О. Родена, на него оказали влияние Б. Констан и Дж. Больдини) до оптики и электротехники. В Музее М. Фортун в Венеции хранятся созданные им напольные и настольные светильники (он сотрудничал с германским концерном АЭГ). Но настоящей его страстью был театр — особенно театр Р. Вагнера с его идеей синтеза искусств. На протяжении нескольких десяти-

летий он работал над «Вагнерианским циклом» — серией живописных полотен, одно из которых («Парсифаль») получило Гран-при в 1896 г. на VII Международной выставке в Монако. Фортунни работал в театре как декоратор. Например, в 1900 г. в миланском театре «Ла Скала» была осуществлена постановка «Тристан и Изольда» с его декорациями. Эксперименты с электричеством привели к изобретению особой системы сценического освещения — «купола Фортунни», которая позволяла создавать различные эффекты меняющегося освещения сцены.

В 1889 г. М. Фортунни вместе с семьей переехал в Венецию. В Италии он познакомился с деятелями искусства эпохи модерна — испанским театральным художником Хосе Мария Сертом, портретистом Игнасио Зулоага, поэтом Габриэлем Д'Анунцио. В Венеции он увлекся фотографией. В конце 1890-х гг. М. Фортунни в мастерской своего палаццо «Pesaro degli Orfei» вместе со своей будущей женой Генриеттой Нигрин занялся созданием тканей в технике набойки и тиснения золотом и серебром, стараясь воссоздать роскошные образцы Итальянского Возрождения. Ткани Фортунни напоминали парчу и бархаты XV—XVII вв., их рисунки он заимствовал с подлинников, изучая росписи в венецианских церквях и картины в музеях.

В 1900-е гг. он увлекся античным искусством, интерес к которому тогда вспыхнул с новой силой благодаря раскопкам А. Эванса на Крите. В 1906 г. Фортунни создал первые модели плиссированных платьев-туник из шелка, напоминавших ионические хитоны и пеплосы. В Париже 24 ноября 1907 г. он представил «Кноссос» — покрывало, в которое надо было закутываться, как в сари; 10 июня 1909 г. запатентовал технологию получения плиссировки шелковых тканей с помощью пара, а 4 ноября 1909 г. — платье из плиссированного шелка «дельфос» (рис. 2.8). В 1907 г. в своем палаццо Фортунни открыл мастерскую, где вручную изготавливали ткани в технике набойки и плиссированные платья-«дельфос». Эти платья также украшали набивным орнаментом, дополняли накидками, туниками. Платья-«дельфос» были разнообразных цветов: от белых до оранжевых, красных, жемчужно-серых и фиолетовых. Эти гениальные в своей простоте платья соответствовали естественным линиям тела, подчеркивали индивидуальность женщины и воспринимались как изысканная альтернатива женской моде. Проектирование одежды для Фортунни было одним из направлений художественного творчества, и ему действительно удалось создать настоящие произведения искусства. Его платья до сих пор воспринимаются как абсолютно современные.

Ткани, платья и светильники с абажурами из набивных тканей М. Фортунни представил публике в 1911 г. на Выставке декоративного искусства в Париже, где они имели большой успех. Клиентками Фортунни стали многие дамы высшего света и знаменитые актрисы (Лилиан Диана Гиш, Габриэль Режан, Сара Бернар, Элеонора Дузе). Айседора Дункан не только носила платья-«дельфос» в жизни, но и выступала в них на сцене. Эти платья стали знаком высокого статуса и интеллек-