

Федеральное государственное бюджетное
научно-исследовательское учреждение
«РОССИЙСКИЙ НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ИНСТИТУТ
КУЛЬТУРНОГО И ПРИРОДНОГО НАСЛЕДИЯ ИМЕНИ
Д. С. ЛИХАЧЁВА» (Институт Наследия)

На правах рукописи

КАЗАНСКАЯ Кира Константиновна

**МОДА И ИСКУССТВО СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА
КАК ФАКТОР МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ
РОССИИ И ЗАПАДА В ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX ВЕКА**

5.10.1. Теория и история культуры, искусства

ДИССЕРТАЦИЯ
на соискание учёной степени
кандидата культурологии

Научный руководитель:
Михеева Людмила Николаевна,
доктор филологических наук, профессор

Москва
2025

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1	
Теоретико-методологические аспекты изучения моды и искусства как значимых элементов русской культуры Серебряного века	28
1.1 Искусство, мода и повседневный быт как основа коммуникационных процессов	28
1.2 Идея синтеза искусств как отражение специфики искусства Серебряного века	59
ГЛАВА 2	
Основные идейные течения русского изобразительного, сценического искусства и моды Серебряного века	73
2.1 Отражение эстетических устремлений художников Серебряного века в мировоззрении и творчестве представителей объединения «Мир искусства»	73
2.2 Искусство и мода Серебряного века в контексте сопряжения традиционной русской духовности и идей модернизма	91
ГЛАВА 3	
Мода Серебряного века как фактор коммуникационных процессов между Россией и странами Запада	109
3.1 Культурно-исторические аспекты формирования моды как исследовательской категории	109
3.2 Стил «а-ля рюс» как выражение коммуникационного процесса русской и западноевропейской культуры первой трети XX века	128
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	166
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	173
ПРИЛОЖЕНИЕ	197

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования. Мода как социокультурный феномен обладает определённой спецификой: с одной стороны, она принадлежит материальному миру (мода на одежду, аксессуары, мебель), с другой – к духовному миру (идеи, тренды, тенденции). Мода является продуктом взаимодействия человека и окружающей среды; это общественное явление, многомерный феномен, сложное культурологическое понятие. Мода выражает и формирует идеалы той или иной эпохи, реализуемые на практике, и таким образом, стимулирует развитие человеческой культуры.

Само понятие «мода» эволюционирует в современном информационно-коммуникативном пространстве. Как правило, потребители обращают внимание на её внешнее проявление. А между тем мода имеет свою теоретическую основу, и аксиологию, и, что немаловажно, описывает и характеризует общество. Наше внимание как исследователей сконцентрировано именно на её ценностных аксиологических свойствах. Будучи связующим звеном между человеком как индивидом и обществом, мода зависит от культурной парадигмы эпохи, выполняет функции социальной ориентации и культурной адаптации.

Не отказываясь от эстетического аспекта моды, мы выделяем в качестве наиболее актуального её социокультурный потенциал, оказывающий влияние на личность и социум в целом. Моду принято считать особой формой культурного бытия с осознанием культурной преемственности. При этом культурное наследие представляет собой очень важную её составляющую, в рамках которой находит своё выражение непрерывность в историческом формировании социума. Будучи частью культуры, мода подвержена влиянию современных философско-культурологических взглядов.

Серебряный век стал временем пересмотра отношения человечества к своей обыденной жизни, к восприятию себя в этом мире, что совпало с кардинальными переменами в социально-экономическом, политическом

и культурном развитии человеческой цивилизации. Кроме того, новые веяния Серебряного века стали своего рода отправной точкой для формирования совершенно иного типа моды, который вобрал в себя все наиболее яркие черты изменяющегося человеческого общества, вступившего в новую фазу своего развития. В этой связи представляет интерес осмысление феномена моды в контексте культуры Серебряного века, причём в осознании её аксиологической сущности.

Мода – интереснейшее явление культуры, её особый пласт, инструмент отражения высших ценностей разнообразных социальных слоёв, с помощью которого реализуются общечеловеческие нормы и принципы. Это вид искусства, выявляющий интересы и потребности индивидов и общества в целом. Она отражает не только менталитет народа, но и особенности его исторического и культурного развития, традиций, а также генезис мировоззрения и связь времён и поколений.

Представленная тема диссертационного исследования обладает особой актуальностью ввиду рассмотрения моды как исключительно самобытно развивающегося явления не только русского, но и европейского декоративно-прикладного искусства, театрального костюма, равно как и стиля модерн Серебряного века. Кроме того, на современном этапе развития человечества происходит переосмысление и повышение интереса общества к материальной составляющей культурного бытия, к определению значения русского искусства и культуры в общемировой культуре, а также их проявлению и трансформации в условиях беспрецедентных вызовов, брошенных в начале XX века сменой государственного строя и сегодня западным миром.

Степень научной разработанности проблематики. Мода представляет собой один из наиболее сложных и многогранных феноменов мира культуры, который находится на стыке разных явлений и взаимодействия различных отраслей науки (философии, искусствоведения, культурологии, психологии и других). В связи с этим, мода всегда привлекала внимание учёных-культурологов, а также их коллег из смежных

гуманитарных наук. Рассмотренную литературу можно условно подразделить на несколько основных направлений: философское, социологическое, культурно-антропологическое, практической костюмологии в разрезе этнопсихологии, теоретической костюмологии.

К философскому направлению в контексте представленной темы диссертационного исследования относятся труды Х.-Г. Гадамера, Х. Ортеги-и-Гассета, Й. Хёйзинга, Ж. Липовецки¹. Вместе с тем в работах перечисленных авторов мода предстаёт как продукт синтеза философии с другими выделенными нами основными направлениями, такими как социология культуры и экономика. В частности, Х. Ортега-и-Гассет рассматривает моду в контексте «человека массы», то есть как маркер принадлежности к социуму.

Следование моде, таким образом, является стремлением человека приобрести психологический комфорт путём соотнесения себя с какой-либо общностью. С мнением Х. Ортеги-и-Гассета перекликается точка зрения Ж. Липовецки, полагавшего, что с помощью моды человек противопоставляет себя обществу, либо сливается с ним. Важнейшим значением для осмысления феномена моды обладают работы Х.-Г. Гадамера, который исследовал понятия «вкус» и «мода» и интерпретировал их как противоположные по своей сути: с точки зрения этого философа, вкус является индивидуальной внутренней характеристикой, проистекающей из особенностей личностного склада человека. Й. Хёйзинга анализирует моду в контексте игры, вводя в науку понятие «человек играющий». Философ постулирует, что именно игра является базой для модных тенденций, поскольку игра лежит в основе всего социального конструирования.

¹ Гадамер Г. Г. Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. 368 с.; Гадамер Г. Г. Игра искусства / пер. с нем. А. В. Явецкого // Вопросы философии. 2006. № 8. С. 164–168; Ортега-и-Гассет Х. «Дегуманизация искусства» и другие работы. Эссе о литературе и искусстве: Сборник. М.: Радуга, 1991. 639 с.; Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М.: Искусство, 1991. 592 с.; Хёйзинга Й. Об исторических жизненных идеалах / пер. с голл. И. Михайловой; под ред. Ю. Колкера. London: Overseas Publications Interchange Ltd, 1992. 221 p.; Хёйзинга Й. Homo Ludens. «Человек играющий»: Статьи по истории культуры / пер., сост. и вступ. ст. Д. В. Сильвестрова; коммент. Д. Э. Харитоновича. М.: Прогресс-Традиция, 1997. 416 с.; Липовецки Ж. «Империя эфемерного. Мода и её судьба в модернистском обществе». М.: Новое литературное обозрение, 2012. 329 с.

Связь моды с эстетическими требованиями эпохи прослеживается в работах М. Хоркхаймера, Т. Адорно и Г. Лукача¹. Оригинальной является точка зрения Т. Адорно, утверждающего, что мода способствует тоталитаризации общества, делая его гомогенным и в высшей степени ограничивающим свободу воли человека, даже в вопросах одежды, довлея над ним путём диктовки тех или иных образцов внешнего вида. Г. Лукач, в отличие от Т. Адорно, атомизирует моду, рассматривая её изнутри и определяя современную моду как ещё один пример проявления модернистского искусства, демонстрирующего неспособность воссоздать целостность понимания действительности.

Рассмотрение моды с точки зрения социологического знания прослеживается в работах М. Вебера, Г. Зиммеля, Т. Веблена, В. Зомбарта². В контексте теории «идеальных типов» М. Вебера мода является средством для «установления осмысленных связей, свойственных какой-либо исторической целостности или последовательности событий»³. Х. Ортега-и-Гассет как исследователь моды разделяет его воззрения, но рассматривает их в исторической перспективе. Аналогичной позиции придерживался и Г. Зиммель, считая моду сугубо функциональным явлением. Т. Веблен, будучи последовательным критиком буржуазного мышления и образа жизни, утверждал, что мода есть следствие соперничества, которое лежит в основе хищнической конкуренции, свойственной современному обществу. В. Зомбарт писал, что современная мода возникла как результат

¹ Хоркхаймер М., Адорно Т. В. Дialeктика Просвещения: Философские фрагменты. М.: Медиум, 1997. 310 с.; Адорно Т. В. Эстетическая теория / пер. с нем. М.: Республика, 2001. 526 с.; Лукач Г. Буржуазность и l'art pour l'art: Теодор Шторм // Логос. 2006. № 1. С. 116–137; Лукач Г. Пржитые мысли: Автобиография в диалоге. СПб., 2019. 415 с.

² Вебер М. Избранные произведения / пер. с нем.; сост., общ. ред. и послесл. Ю. Н. Давыдова; предисл. П. П. Гайденко; коммент. А. Ф. Филиппова. М.: Прогресс, 1990. 810 с.; Вебер М. Работы М. Вебера по социологии, религии и культуре. Вып. 2. М.: ИНИОН, 1991, 301 с.; Simmel G. Fashion (1904) // The American Journal of Sociology. 1957. L XII (6). P. 541-558; Веблен Т. Б. Теория праздного класса: перевод с английского. М.: Прогресс, 1984. 367 с.; Зомбарт В. Буржуа: Этюды по истории духовного развития современного экономического человека / пер. с нем.; изд. подгот. Ю. Н. Давыдов, В. В. Сапов. М.: Наука, 1994, 442 с.; Зомбарт В. Избранные работы / пер. с нем. М.: Территория будущего, 2005. 342 с.

³ Вебер М. Избранные произведения / пер. с нем.; сост., общ. ред. и послесл. Ю. Н. Давыдова; предисл. П. П. Гайденко; коммент. А. Ф. Филиппова. М.: Прогресс, 1990. С. 393.

повышения комфорта общества, вызванного благами цивилизации, и является чисто социальным, а не эстетическим феноменом.

Психоаналитический подход в аспекте культурной антропологии и её основных проявлений применительно к развитию моды как социокультурного феномена представлен в трудах Э. Фромма и В. Стил¹. Общим для данного подхода является полагание моды как следствия комплекса неполноценности, который человек стремится нивелировать, следуя социально признанным тенденциям и тем самым повышая собственную значимость в глазах окружающих. Р. Барт и Ж. Бодрийяр предпринимали попытки определить сущность феномена моды в рамках семиотики – науки о знаках². Согласно семиотическому подходу, мода является сложнейшей и многогранной системой знаков-символов, с помощью которых человек ориентируется в окружающей действительности и может идентифицировать как себя, так и близких по духу и психологическим качествам людей. Кроме того, упомянутый антропологический подход можно проследить в научных изысканиях Д. Лавера, рассматривающего моду в качестве связующего звена между проявлением культурных систем и значений.

Крайне важными для представленного диссертационного исследования являются работы Р. В. Захаржевской и Н. Б. Козловой, направленные на осмысление не просто моды в целом, а моды применительно к эпохе Серебряного века, в том числе и в рамках тенденций видоизменений русского театрального костюма в этот период³. М. Н. Мерцалова

¹ Фромм Э. Революция надежды. Навстречу гуманизированной технологии (1968) / пер. Т. В. Панфиловой. М.: АСТ, 2006. 288 с.; Фромм Э. Анатомия человеческой деструктивности (1973) / пер. с англ. Э. М. Телятников; вступ. ст. П. С. Гуревич. М.: АСТ, Хранитель, Мидгард, 2007. 624 с.; Encyclopedia of clothing and fashion / Valerie Steele, ed. in chief. New York; Detroit etc.: Scribner's sons Thomson Gale, cop. 2005; Стил В. Мода, итальянский стиль, издательство Йельского университета, 2003. 149 с.

² Барт Р. Система Моды. Статьи по семиотике культуры / пер. с фр., вступ. ст. и сост. С. Н. Зенкина. М.: Издательство им. Сабашниковых, 2003. 511 с.; Самарская Е. Жан Бодрийяр и его вселенная знаков // Общество потребления. Его мифы и структуры. М., 2006. С. 251–264.

³ Васильев А. А. Красота в изгнании / науч. ред. Е. Беспалова. М.: Слово/Slovo, 1998. 480 с.; Васильев А. А. Русская мода. 150 лет в фотографиях. М.: Слово/Slovo, 2004. 446 с.; Захаржевская Р. В. История костюма. 4-е изд., перераб. и доп. М.: РИПОЛ классик, 2009. 432 с.; Козлова Н. Б. Магия русского стиля. М.: Московские учебники, 2008. 500 с.

и Ф. М. Пармон исследовали русскую моду, исходя из основных позиций изменений народного костюма¹. Следует обратить внимание на исследование А. А. Васильева, который рассматривал аспекты развития и трансформации моды русского зарубежья в рамках первой эмиграционной волны в условиях социально-экономической обстановки в странах-реципиентах русских эмигрантов.² В области философии культуры в контексте рассматриваемой темы диссертационного исследования можно выделить труды Л. Н. Гумилёва о роли этноса в истории и культуре, Д. С. Лихачёва об особенностях экологии русской культуры, Б. А. Рыбакова об аспектах формирования язычества древних славян и зарождения языческой Руси³. Существенным для нашего исследования трудом в области теории, методологии и практики художественного проектирования костюма и морфологии костюмографического языка русского народа стала монография Н. П. Бесчастнова⁴.

Вместе с тем существует немало научно-исследовательских работ, в том числе диссертационных исследований, посвящённых теории и истории моды, в частности, А. Л. Мильмана, С. В. Волошиной, О. А. Цесевичене, Н. Г. Мизоновой, О. В. Востриковой, Е. Б. Нешиной, М. И. Галитбаровой⁵.

Диссертация М. И. Галитбаровой «Мода как феномен культуры» представляет собой комплексное исследование моды, рассматриваемой

¹ Мерцалова М. Н. Костюм разных времен и народов в 4-х т. М.: Академия Моды: Т. 1., 1993; Т. 2., 1996., Т. 3–4., 2001.; Пармон Ф. М. Русский народный костюм как художественно-конструкторский источник творчества. М.: Ленгпромбытгиздат, 1994. 274 с.

² Васильев А. А. Красота в изгнании / науч. ред. Е. Беспалова. М.: Слово/Slovo, 1998. 480 с.

³ Гумилёв Л. Н. *Passionarium*. Теория пассионарности и этногенеза: этногенез и биосфера Земли. Конец и вновь начало. М.: АСТ, 2016. 934 с.; Лихачёв Д. С. Русская культура. М.: Искусство, 2000. 438 с.; Рыбаков Б. А. Культура древней Руси. М.: Знание, 1956. 39 с.

⁴ Бесчастнов Н. П. Художественный язык орнамента. М.: Владос, 2010. 335 с.

⁵ Волошина С. И. Идеино-политические предпосылки моды в отечественной культуре XX века: дис. ... канд. культурологии. Нижневартовск, 2004. 115 с.; Вострикова О. В. Искусство костюма в контексте социально-культурного развития России первой четверти XX века: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2004. 188 с.; Мизонова Н. Г. Использование традиций национальной культуры в творчестве российских художников-модельеров XX-го века: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2013. 190 с.; Мильман А. Л. Мода как форма театрализации жизни: Эстетические аспекты проектирования костюма: дис. ... канд. искусствоведения. М., 1999. 184 с.; Цесевичене О. А. «Свое-чужое» в русской моде XVII–XX веков: философско-культурологический анализ: дис. ... канд. филос. наук. Омск, 2011. 165 с.

как сложное социокультурное явление, пронизывающее различные сферы общественной жизни. Работа акцентирует внимание на генезисе и эволюции моды, анализируя её исторические корни и трансформации под воздействием экономических, политических и технологических факторов. М. И. Галитбарова исследует моду не только как систему производства и потребления одежды, но и как механизм социального конструирования идентичности и дифференциации. В диссертации анализируются семиотические аспекты моды, рассматривается её роль в формировании символического капитала и выражении групповой принадлежности. Особое внимание уделяется взаимодействию моды и массовой культуры. Автор рассматривает влияние медиа и индустрии развлечений на формирование модных трендов и потребительских предпочтений. В диссертации также исследуется роль моды в процессах глобализации и культурного обмена, анализируется её влияние на формирование общемировых стандартов и локальных интерпретаций.

Анализ существующей искусствоведческой литературы позволяет выявить основные направления исследований, проблематику и интерпретации, сложившиеся в искусстве, в частности в живописи, в период Серебряного века. Современные исследования, такие как работы Д. В. Сарабьянова¹ и Г. Ю. Стернина², подчёркивают комплексный характер Серебряного века, акцентируя внимание на синкретизме различных видов искусства, влиянии философских и религиозных течений. В частности, отмечается влияние философии Ф. Ницше, А. Шопенгауэра и теософии на формирование художественных концепций эпохи. Исследователи отмечают отход от реалистических принципов академической живописи

¹ Сарабьянов Д. В. Русская живопись конца 1900-х – начала 1910-х годов. Очерки. М. : Искусство, 1971. 143 с.; Сарабьянов Д. В. Стилль модерн. Истоки. История. Проблемы. М. : Искусство, 1989. 293 с.

² Стернин Г. Ю. Русская художественная культура второй половины XIX – начала XX века. М. : Сов. художник, 1984. 296 с.; Стернин Г. Ю. Художественная жизнь России 1900 – 1910-х годов / Всесоюзный научно-исследовательский институт искусствознания, Министерство культуры СССР. М. : Искусство, 1988. 285 с.

в поиске новых средств выразительности, отвечающих духовному кризису и социальным потрясениям времени.

Методологические подходы к изучению искусства Серебряного века варьируются от формально-стилистического анализа до культурологических и социологических интерпретаций. Значительное внимание уделяется контекстуализации произведений искусства, исследованию их связи с общественными, политическими и интеллектуальными движениями эпохи. Работы В. С. Турчина¹ и А. В. Крусанова² демонстрируют важность изучения взаимодействия русского искусства с западноевропейскими модернистскими течениями, такими как импрессионизм, символизм, модерн и футуризм.

Деятельность художественных объединений, таких как «Мир искусства», «Союз русских художников», «Бубновый валет» и «Ослиный хвост», играла определяющую роль в формировании художественного ландшафта Серебряного века. Литература, посвящённая этим объединениям, часто анализирует их идеологические платформы, стилистические особенности и взаимоотношения с государственной системой патронажа. Например, в работах С. К. Маковского³ и И. Э. Грабаря⁴ подробно рассматривается эстетика «Мира искусства», его ориентация на синтез искусств и ретроспективизм. Символизм, как одно из доминирующих направлений, представлен творчеством М. А. Врубеля, В. Э. Борисова-Мусатова, Н. К. Рериха и других художников. Исследования символизма⁵ акцентируют внимание на его мистической направленности, стремлении

¹ Турчин В. С. Эпоха Романтизма в России. К истории русского искусства первой трети XIX столетия. М. Искусство, 1981. 550 с.

² Крусанов А. В. Русский авангард, 1907–1932. Т. 1, кн. 2: Боевое десятилетие, кн. 2. М. : Новое литературное обозрение, 2010. 1098 с.

³ Маковский С. К. Страницы художественной критики : Кн. 1–3. СПб. : Пантеон, 1909–1913. Кн. 1.: Художественное творчество современного Запада. 1909. 167 с.

⁴ Грабарь И. Э. История русского искусства = История русского искусства / В обработке отдельных частей издания приняли участие: Алекс. Бенуа, И. Я. Билибин, Ап. М. Васнецов, Н. Н. Врангель [и др.]. М. : издание И. Кнебель. 1910–1913.

⁵ Русакова А. А. Символизм в русской живописи «Мир искусства». М. : Искусство, 1995. 452 с.

к выражению иррациональных аспектов человеческого бытия и использовании символических образов и мотивов.

Русский авангард, представленный кубофутуризмом, супрематизмом, конструктивизмом и другими направлениями, является одной из наиболее сложных и противоречивых областей для изучения. Литература, посвящённая авангарду¹, рассматривает его как радикальную попытку переосмысления художественной формы и содержания, отражающую революционные изменения в обществе. Анализируются философские и эстетические концепции К. С. Малевича, В. В. Кандинского, П. Н. Филонова и других авангардистов, их стремление к абстракции, деконструкции и созданию нового художественного языка.

Помимо общих тенденций и направлений, значительное место в литературе об изобразительном искусстве Серебряного века занимают исследования творчества отдельных художников. Монографии и статьи, посвящённые М. А. Врубелью², акцентируют внимание на трагическом характере его гения, его новаторском подходе к цвету и форме, а также на его мистических и демонических образах. Исследования, посвящённые В. Э. Борисову-Мусатову³, подчёркивают лиризм и поэтичность его живописи, её связь с традициями русской усадебной культуры и влияние французского символизма. Творчество К. С. Петрова-Водкина⁴ анализируется с точки зрения его философских и религиозных исканий, его стремления к созданию универсального художественного языка и его новаторского подхода к перспективе и композиции.

Анализ литературы по изобразительному искусству Серебряного века свидетельствует о том, что эта эпоха остаётся одной из наиболее значительных и плодотворных в истории русской культуры. Дальнейшие исследования, основанные на междисциплинарном подходе и использовании современных

¹ Ковтун Е. Ф. Русский авангард 1920-х – 1930-х годов : Живопись. Графика. Скульптура. Декоратив.- прикл. искусство : Из собр. Гос. рус. музея: [Альбом]. СПб. : Аврора ; Бурнемут : Паркстоун, 1999. 287 с.

² Сарабьянов Д. В. Врубель. М. : Изобразительное искусство, 1981. 14, [34] с.

³ Шилов К. В. Борисов-Мусатов. М. : Молодая гвардия, 2018. 409 с.

⁴ Русаков Ю. А. Петров-Водкин. Л. : Искусство. Ленингр. отд-ние, 1975. 135 с.

методологий, позволят более глубоко понять и оценить художественное наследие Серебряного века, его вклад в развитие мирового искусства.

Искусство Серебряного века, охватывающее рубеж XIX–XX столетий, представляет собой сложное и многогранное явление, зеркально отражающее глубокие социокультурные, политические и экономические трансформации, происходившие в Российской империи. Мода Серебряного века, в частности, явилась мощным катализатором культурного развития, оставив неизгладимый след в истории русской цивилизации. Этот период демонстрирует, как мода, будучи социокультурным феноменом, способна выступать в роли связующего звена между различными культурами, взаимно обогащая и преобразуя их¹, и как она служит точным барометром, отражающим дух времени, доминирующие ценности и идеалы общества².

Межкультурная коммуникация же, возникшая как междисциплинарная область знания, черпает свои основания в исследованиях, проводимых в рамках антропологии (К. Гирц «Интерпретация культур»), социологии (П. Бергер и Т. Лукман «Социальное конструирование реальности»), психологии (Г. Хофстеде «Культуры и организации»), лингвистики (Р. О. Якобсон «Лингвистика и поэтика») и иных смежных дисциплинах. В её становление и развитие внесли существенный вклад такие учёные, как Э. Холл, разработавший концепцию проксемики и выделивший контекстуальные культуры, и Г. Хофстеде³, предложивший модель измерения культурных различий по нескольким параметрам. Их фундаментальные труды, подкреплённые эмпирическими исследованиями и теоретическими построениями, послужили основой для формирования практических рекомендаций, направленных на повышение эффективности межкультурного взаимодействия.

¹ Барт Р. Система Моды. Статьи по семиотике культуры / пер. с фр., вступ. ст. и сост. С. Н. Зенкина. М.: Издательство им. Сабашниковых, 2003. 511 с.

² Липовецкий Ж. Империя эфемерного: мода и ее судьба в современном обществе / пер. с фр. Ю. Розенберг. М.: Новое лит. обозрение, 2012. 335 с.

³ Hofstede, G. Culture's consequences: International differences in work-related values. Beverly Hills, CA: Sage., 1980; Hofstede, G., Hofstede, G. J., & Minkov, M. Cultures and organizations: Software of the mind. (3rd ed.). New York: McGraw-Hill, 2010.

Э. Холл по праву считается одним из основоположников исследований в области межкультурной коммуникации. В своих работах «Язык тишины» («The Silent Language», 1959)¹ и «Скрытое измерение» («The Hidden Dimension», 1966)². Э. Холл акцентировал внимание на роли культуры в формировании коммуникативных стилей и восприятия времени и пространства. Он ввёл понятия «культуры высокого контекста» и «культуры низкого контекста», которые стали ключевыми для понимания различий в способах передачи информации и ведения переговоров в разных культурах. Культуры высокого контекста, такие как японская или китайская, полагаются на невербальные сигналы и контекст для передачи смысла, в то время как культуры низкого контекста, такие как немецкая или американская, предпочитают явное и прямое выражение мысли.

Г. Хофстеде провёл масштабное исследование ценностных ориентаций в различных национальных культурах, которое легло в основу его книги «Culture's Consequences: International Differences in Work-Related Values»³. Г.Х. Хофстеде выделил пять измерений культурных различий: дистанция власти (Power Distance), индивидуализм vs. коллективизм (Individualism vs. Collectivism), маскулинность vs. феминность (Masculinity vs. Femininity), избегание неопределённости (Uncertainty Avoidance) и долгосрочная vs. краткосрочная ориентация (Long-Term vs. Short-Term Orientation). Эти измерения широко используются в рамках анализа культурных различий и прогнозирования поведения в межкультурных ситуациях. Позднее, в соавторстве с М. Минковым, было добавлено шестое измерение – снисходительность vs. сдержанность (Indulgence vs. Restraint, Hofstede, Hofstede, & Minkov)⁴.

¹ Hall E. T. The silent language. Garden City. N. Y. : Doubleday, 1959 242 p.

^{2 3} Hall E. T. The Hidden Dimension. N. Y. : Doubleday, 1966. 217 p.

³ Hofstede G. Culture's consequences: International differences in work-related values. Beverly Hills, CA : Sage, 1980. 474 p.

⁴ Hofstede G., Hofstede G. J., Minkov M. Cultures and organizations: Software of the mind. (3rd ed.). New York : McGraw-Hill, 2010.

М. Беннетт разработал модель развития межкультурной чувствительности (Developmental Model of Intercultural Sensitivity, DMIS), которая описывает прогрессивные этапы развития способности воспринимать и адаптироваться к культурным различиям. DMIS включает в себя шесть этапов: отрицание (Denial), защита (Defense), минимизация (Minimization), принятие (Acceptance), адаптация (Adaptation) и интеграция (Integration), (1993). Эта модель используется для оценки уровня межкультурной компетентности и разработки программ обучения, направленных на развитие межкультурной чувствительности¹.

С. Тинг-Туми разработала теорию «поддержания лица» или идентичности (Face-Negotiation Theory), которая объясняет, как культурные различия влияют на способы управления «лицом» (face) в конфликтных ситуациях. В соответствии с её теорией культуры с высоким уровнем коллективизма, такие как китайская или японская, уделяют больше внимания сохранению «лица» другого человека, чем культуры с высоким уровнем индивидуализма, такие как американская или немецкая².

У. Гудикунст предложил теорию управления тревогой / неопределённостью (Anxiety / Uncertainty Management (AUM) Theory), которая утверждает, что эффективная межкультурная коммуникация зависит от способности снижать уровень тревоги и неопределённости, возникающих при взаимодействии с незнакомыми людьми. В соответствии с его теорией знание культуры, сходство между культурами и позитивные ожидания снижают тревогу и неопределённость, способствуя более эффективной коммуникации³.

Р. Брислин разработал методы межкультурного обучения и тренинга. В своих работах Р. Брислин акцентировал внимание на роли культурных ассимиляторов (cultural assimilators) и критических инцидентов (critical

¹ Bennett M. J. Towards ethnorelativism: A developmental model of intercultural sensitivity // Education for the intercultural experience. – Yarmouth, ME : Intercultural Press, 1993. – pp. 21–71

² Ting-Toomey S. Intercultural conflict styles: A face-negotiation theory // Theories in intercultural communication. – Newbury Park, CA : Sage, 1988. – pp. 213–235

³ Gudykunst W. B. Anxiety/uncertainty management (AUM) theory: Current status // Intercultural communication theory. – Thousand Oaks, CA : Sage, 1995. – pp. 8–58

incidents) в развитии межкультурной компетентности¹. Эти и другие учёные внесли значительный вклад в развитие теории и практики межкультурной коммуникации, предоставив инструменты и знания, необходимые для эффективного взаимодействия в современном глобальном мире.

Анализ представленной научно-исследовательской литературы по теме диссертационного исследования показал, что на сегодняшний день отсутствуют работы, комплексно и всесторонне рассматривающие аспекты существования и развития моды в контексте сугубо социокультурного феномена, особенно в эпоху кардинальных перемен в искусстве Серебряного века. Важно отметить, что в рамках существующих работ лишь фрагментарно представлен комплексный анализ моды того периода как самобытного явления, равно как и истории костюма, в том числе театрального. Кроме того, недостаточно акцентировано внимание на особенности влияния русской моды на моду европейскую первой трети XX века, на её своеобразие и динамизм, а также на её взаимодействие с национальными архетипами и современным искусством.

Проблема исследования заключается в необходимости комплексного осмысления моды периода Серебряного века как социокультурного феномена, существовавшего в сложной взаимосвязи отечественной и западноевропейской культур, взаимообусловленности социокультурных традиций и тенденций развития искусства.

Объектом исследования является мода и искусство в отечественной культуре первой трети XX века.

Предметом исследования выступает взаимодействие искусства и моды в системе межкультурной коммуникации России и стран Запада в период Серебряного века.

Цель работы заключается в выявлении специфических механизмов и каналов межкультурной коммуникации России и Запада в первой трети XX века,

¹ Brislin R. W. Intercultural interactions: A practical guide / R. W. Brislin, K. Cushner, C. Cherrie, & M. Yong. Beverly Hills, CA : Sage, 1986. 336 p.

опосредованных феноменами моды и искусства Серебряного века, и определении их роли во взаимном восприятии и культурном обмене.

Достижение цели исследования предполагает **решение следующих задач:**

1. Определить феномен моды в контексте искусства, с одной стороны, и культуры повседневности, с другой стороны, как социокультурное явление и фактор межкультурной коммуникации.
2. Раскрыть специфику социокультурного пространства Серебряного века в контексте идеи синтеза искусств и выявить роль моды в культурном и эстетическом процессе.
3. Репрезентировать социокультурное пространство Серебряного века, его аксиологические принципы, основные образцы и тенденции через творчество представителей «Мира искусства».
4. Изучить проблематику взаимоотношения культурных традиций и нововведений в социокультурном пространстве Серебряного века.
5. Проанализировать модные изменения в рассматриваемый период в качестве объекта философско-культурологических исследований.
6. Рассмотреть стиль «а-ля рюс» как выражение результата сложных социокультурных, коммуникационных процессов взаимодействия русской и западной культуры и моды.

Хронологические рамки исследования. Хронологические рамки нашего исследования заданы необходимостью изучить и описать процесс развития моды как социокультурного феномена в контексте искусства Серебряного века. Нижней границей исследования являются 1890-е годы, когда стали возникать и развиваться первые творческие сообщества Серебряного века. Верхняя граница определена 1920-ми годами, когда стадию расцвета прошли творческие объединения русской эмиграции, и последовал процесс их затухания.

Территориальные границы исследования определяются спецификой пространственно-видового изменения основных модных трендов эпохи

Серебряного века, с учётом развития передвижных выставок и заграничных гастролей труппы «Русских сезонов» С. П. Дягилева, и, таким образом, закрепляются в границах России и европейского субконтинента.

Источники исследования. Настоящее исследование опирается на обширный и разнообразный корпус источников, включающий в себя архивные материалы, опубликованные работы и музейные коллекции.

Первую и наиболее многочисленную группу источников составляет массив документов из зарубежных архивов, в частности, из фондов Музея Виктории и Альберта в Лондоне (Victoria and Albert Museum). Архивные данные содержат корреспонденции, контракты, финансовые отчёты, эскизы декораций и костюмов, а также рецензии в зарубежной прессе. Центральное место занимает личная и деловая переписка С. П. Дягилева¹ на английском языке в авторском переводе. Анализ данных материалов позволяет выстроить хронологию событий, выявить неизвестные ранее факты и пересмотреть сложившиеся представления о роли отдельных участников «Русских сезонов», открывает доступ к документам, отражающим восприятие «Русских сезонов» западной критикой и публикой, финансовым аспектам деятельности антрепризы. Интеграция зарубежных архивных материалов и их включение в исследовательский процесс отечественных авторов позволяет составить более объективную и многогранную картину о деятельности С. П. Дягилева и его влиянии на развитие «Русских сезонов» и мирового искусства в целом.

Другая обширная группа источников включает материалы периодической печати — газетные публикации европейских изданий: The Evening Standard за 08.08.1919 и за 22.03.1929; The Paris Times, № 1.823 за 1923 года (дата не указана, но указан номер издания) и за 01.06.1927; The Evening News за 21.07.1925; The Morning Post за 22.04.1925, за 30.04.1925 и за 21.07.1925; The Daily Express за 21.07.1925; The Daily Mail за 21.07.1925 и за 27.05.1927; The Times за 21.07.1925; The Daily Graphic за 21.07.1925; The Daily Telegraph за 21.07.1925; The Daily Mirror за 21.07.1925; The Daily

¹ См. : Приложение 1.

News за 21.07.1925; The Star за 21.07.1925; Illustrated Sunday Herald за 25.07.1926; The Christian Science Monitor за 20.08.1927; The Nation and Athenaeum за 31.08.1929; The Bystander за 12.07.1933, отражающие восприятие и критику постановок, а также освещение модных тенденций, вдохновлённых балетными спектаклями.

Важную группу источников составляют образцы костюмов, эскизы, фотографии и другие артефакты из музейных коллекций Великобритании, включая экспонаты Музея Дизайна, Музея Моды и Текстиля, Музея Костюма, а также богатую коллекцию Музея Виктории и Альберта, позволяющие детально изучить визуальное воплощение эстетики «Русских сезонов» и её влияние на моду и специфику межкультурной коммуникации России и Запада сквозь призму этой эстетики.

Источником исследования также являются коллекции ведущих зарубежных дизайнеров начала XX века: Л. Лелонга (L. Lelong), Ж. Пакен (J. Paquin), Ж. Ланвен (J. Lanvin), Г. Шанель (Gabrielle «Coco» Chanel), Э. Скиапарелли (E. Schiaparelli), П. Пуаре (P. Poiret), К. Баленсиаги (C. Balenciaga), К. Диора (C. Dior), И. Сен-Лорана (Y. Saint Laurent) и др., которые позволяют выявить прямые заимствования и стилистические параллели между сценическими костюмами «Русских сезонов» и haute couture.

Особое внимание привлекают коллекции русских домов моды, работавших за рубежом, таких как «ИТЕБ» («ITEB»), «Ирфе» («Irfe»), Дом вышивки «Китмир» («Kitmir») и др., которые являлись важными посредниками в распространении русских мотивов и техник их воплощения в европейской моде.

Исследование опирается на образцы костюмов, эскизы, фотографии и другие материальные свидетельства работы выдающихся российских художников-модельеров Н. П. Ламановой и В. И. Мухиной, внесших значительный вклад в развитие советской моды, позволяющие выявить возможные связи с эстетикой «Русских сезонов», опосредованные через их творческое переосмысление национальных традиций. В совместном

творчестве они создали целый ряд моделей повседневной одежды, вошедших в альбом «Искусство в быту», в котором были представлены чертежи для выкроек с подробным описанием каждой модели, особенностей кроя и наиболее подходящих тканей и аксессуаров. Вместе с тем модели из самых простых материалов с отделкой в народном стиле, созданные данными модельерами, конкурировали с роскошными нарядами от европейских дизайнеров. Н. П. Ламанова и В. И. Мухина получили Гран-при «за национальную самобытность в сочетании с современным модным направлением», о чем будет подробно описано в третьей главе.

Визуальные источники. Значительное внимание привлекают работы художников объединения «Мир искусства» – А. Н. Бенуа, К. А. Сомова, Л. С. Бакста, М. В. Добужинского, К. А. Коровина и др., оказавших огромное влияние на визуальный облик «Русских сезонов», создававших эскизы сценических костюмов и декораций, отличающихся новаторством и выразительностью.

Важным источником исследования являются творения сподвижников С. П. Дягилева: композиторов И. Ф. Стравинского, С. С. Прокофьева, С. В. Рахманинова, хореографов М. М. Фокина и Дж. Баланчина, танцовщиков В. Ф. Нижинского и С. Лифаря. Их вклад в создание новаторских балетных спектаклей способствовал формированию нового эстетического канона, оказавшего влияние на моду.

Повествовательные источники. Не менее важным источником теоретического осмысления феномена «Русских сезонов» послужили эссе зарубежных исследователей, посвящённые личности С. П. Дягилева и его антрепризе. Это работы Дж. Марша (G. Marsh, «Serge Diaghilev and the Strange Birth of the Ballets Russes») и Ш. Схейена (S. Scheijen, «Diaghilev the Man»), раскрывающие организаторский талант и эстетические пристрастия С. П. Дягилева; исследования Д. Притчард (J. Pritchard, «The transformation of Ballet», «Creating Productions» и «A Giant that Continues to Grow – The Impact, Influence and Legacy of The Ballets Russes») о трансформации балетного

искусства под влиянием «Русских сезонов»; работа Дж. Э. Боулта (J. E. Bowlt, «Leon Bakst, Natalia Goncharova and Pablo Picasso»), посвящённая вкладу художников «Мира искусства» и Пабло Пикассо в сценографию и костюмы; исследование С. Вудкок (S. Woodcock, «Wardrobe»), обратившего внимание на детали костюмов; работа Х. Гудолла (H. Goodall, «Music and the Ballets Russes»), посвящённая музыкальному сопровождению постановок¹.

Изучив доступный материал в отечественной периодике и книжных изданиях, в частности, в сборнике И. С. Зильберштейна и В. А. Самкова «Сергей Дягилев и русское искусство: статьи, открытые письма, интервью: переписка: современники о Дягилеве», мы решили сместить ракурс внимания на зарубежные архивные материалы. Данный методологический подход продиктован необходимостью расширения фактологической базы и критического анализа, устоявшихся в отечественной историографии интерпретаций деятельности С. П. Дягилева.

Методология и методы исследования. Используемые в работе методы и подходы обеспечивают соблюдение основополагающих принципов научного исследования, а именно – принципов объективности, системности, возможности проверки достоверности и целостности. В основу исследования положены: метод культурно-исторического анализа, сравнительно-сопоставительный метод, аксиологический метод, которые в совокупности позволили выявить степень влияния опыта «Русских сезонов» С. П. Дягилева на развитие театрального лексикона за рубежом (в области костюма и декорационного искусства). Углублённый анализ переводов публикаций, освещающих театральную деятельность, дал возможность проследить взаимовлияние европейской и отечественной моды первой трети XX века.

Сравнительный анализ позволил сопоставить основные направления и особенности развития моды применительно к эпохе Серебряного века как на территории России, так и в странах Западной Европы. При сравнении

¹ Diaghilev and the Ballets Russes 1909–1929 / Ed. Jane Pritchard and Geoffrey Marsh. London : V&A Publishing, 2105. 240 p. : Geoffrey Marsh, p. 15–26; Sjeng Scheijen, p. 33–41; Jane Pritchard, pp. 49–57; 71–88; 187–204; John E. Bowlt, p. 103–115; Sarah Woodcock, p. 129–150; Howard Goodall, p. 169–180.

появлявшихся новых модных трендов и направлений мы исходили из оценки моды как социокультурного феномена Серебряного века исключительно в темпоральном измерении, поскольку трансформация и окончательное формирование предмета представленного исследования прошли разные хронологические рамки рубежа XIX–XX веков.

Использованный в работе структурно-семиотический подход позволил прийти к выводу о том, что мода представляет собой определённую систему знаков и идентификаторов культурного кода и национальной идентичности, что является неотъемлемой частью культуры человечества в целом и определяет её неповторимость и уникальность в разные временные периоды истории человечества.

Результаты применения вышеперечисленных методов исследования могут дать основания утверждать, что мода Серебряного века является уникальным «лицом» своего времени, сосредоточием новых форм и проявлений межкультурной коммуникации.

Научная новизна исследования состоит в том, что:

- культура Серебряного века рассматривается сквозь призму моды той эпохи;
- мода рассматривается в её неразрывной связи с искусством изучаемой эпохи в качестве фактора развития культуры и общества;
- роль творческого объединения «Мир искусства» в культуре Серебряного века рассматривается сквозь призму моды;
- впервые раскрывается сложная проблематика взаимоотношения культурных традиций и инноваций в аспектах моды и межкультурных коммуникаций;
- впервые системно исследуется феномен моды с точки зрения философских и культурологических концепций – применительно к изучаемому культурно-историческому периоду;
- раскрываются основные принципы и тенденции стиля моды «а-ля рюс», направления его формирования, роли в практиках межкультурных

коммуникаций и, прежде всего, в плане взаимоотношения социокультурных систем России и Запада в культурно-историческую эпоху Серебряного века.

В представленной работе впервые введены в научный оборот материалы переписки С. П. Дягилева с европейскими и американскими организаторами гастролей «Русских сезонов», а также материалы его личной переписки с ведущими деятелями искусства того времени¹; впервые применительно к выбранной теме исследования были переведены на русский язык материалы из зарубежных газет, где содержится мнение не только о самих сезонах, но и о театральных костюмах и декорациях, а также дана оценка роли модельеров и кутюрье, представлявших русскую моду в Европе, в их дальнейшей популяризации²; впервые были введены в научный оборот материалы из архива музея декоративно-прикладного искусства Виктории и Альберта (Victoria and Albert Museum) в Лондоне в переводе автора³, описаны артефакты из музейных коллекций и фондов Великобритании⁴, собранные и систематизированные нами для дальнейшего научного изучения, представлены фрагменты постоянного выставочного фонда музея, связанные с творческой деятельностью А. П. Павловой и В. Ф. Нижинского⁵.

¹ Деловая переписка: Oswald Stoll// The Stoll Offices, London: 12.09.1918, 15.02–24.02.1919, 7.04.1925, 4.05–12.05.1925; Briggs, London: 1.10–6.10.1919; Edwin Evans Esq., London: 7.10–13.10.1919; Keith Prowse and Co. Ltd., London: 14.10–15.10.1919; E. Wollheim Esq., London: 18.11.1919; Sir Tomas Beecham Opera Co., London: 11.07–23.08.1922; 11.07–23.08.1922; West End Productions and Theatrical Offices Ltd., London: 23.10.1924, 26.01–2.12.1925, 24.07.1926, 9.01.1929; The West End Tradesmen's Association, London: 20.07–21.07.1927; Law Offices Wise and Seligsbery, New York: 23.11.1927, 9.03.1928, 1.05.1928; The Imperial League of Opera, London: 2.06.1928. Личная переписка: Anatole Baurman, New York: 31.03.1923; Leopold Stolowski, Paris: 17.04.1924; Seraphine Astofievs, London: 9.07.1925; Eric Wollheim, London: 17.01–15.05.1929; W. Nawel, Paris: 6.06.1929; E. Ray Goetz, New York: 4.05.1925.

² См. : Приложение.

³ См. : Приложение 1. С. 198–247.

⁴ The Evening Standard 8.09.1919; The Evening News 21.07.1923; Morning Post 30.04.1925; Selfridge & Co. Ltd. 1925, Daily Express 1925; The Times 21.07.1925; The Daily Telegraph 21.07.1925; The Daily Mail 21.07.1925; The Daily Graphic 21.07.1925; The Daily Mirror 21.07.1925; The Daily News 21.07.1925; Illustrated Sunday Herald 25.07.1926; The Paris Times 1.06.1927; Evening Standard 22.03.1929; The Nation & Athenaeum 31.08.1929; News of the World 25.03.1932; The Bystander 12.07.1933.

⁵ Ссылка на архив А. Павловой и В. Нижинского: V&A's archives. Anna Pavlova. URL: <https://www.vam.ac.uk/archives/searches?q=anna+Pavlova> (дата обращения: 15.06.2024); V&A. Anna Pavlova. URL: https://collections.vam.ac.uk/search/?page=1&page_size=15&q=Anna+Pavlova (дата обращения: 15.06.2024); V&A. Theatre Costume. URL: <https://collections.vam.ac.uk/item/O1114704/theatre-costume/> (дата обращения: 15.06.2024); V&A. Ballet Russe. URL: https://collections.vam.ac.uk/search/?page=1&page_size=15&q=ballet+russe (дата обращения: 15.06.2024).

На защиту выносятся следующие положения:

1. Мода Серебряного века и её новаторские проявления имели основополагающее значение в рамках общего функционирования и развития культуры рассматриваемого периода. Посредством моды деятелям искусств удалось отобразить процесс изменения внутреннего мира человека, его стремление к поиску новых ценностных смыслов, а также придать моде стиль, отвечавший духу наступившего времени.

2. Формировавшиеся новые тенденции в развитии моды в рамках духовной атмосферы России начала XX века полностью отвечали духу времени и помогали человеку ответить на главные вопросы бытия, постичь чувство прекрасного. Попытки этого поиска были предприняты непосредственно через новые модные тенденции, обращённые как к фольклорным сюжетам русской истории, культуры, литературы, так и к новаторским идеям в образах и формах. В результате мода Серебряного века отражала онтологические изменения бытия человека, что прослеживается через трансформацию культуры.

3. Материальная и духовная культуры тесно взаимосвязаны в рамках общего культурного пространства Серебряного века, поскольку эта эпоха становится весьма важной для начала поиска новых ценностей и смыслов. Этому процессу была подчинена и культура материальная, выражавшаяся в новом взгляде на смыслы и понятия. Поиски художников, музыкантов, танцоров, театральных деятелей были обращены к обретению и трансляции нового смысла человеческого бытия через традиции предшествующих времён, стран и народов, что находило отражение в их творчестве, подтверждая тезис о неразрывной взаимосвязи материальной и духовной культуры Серебряного века.

4. На протяжении Серебряного века русской культуры происходил переход от поиска новых ценностей и смыслов внешней реальности существующего мира, транслирующихся модой, к демонстрации внутреннего мира человека, его переживаний, устремлений; это сопрягалось с появившейся

лёгкостью в оформлении модных трендов, обращённых к аксиологическим поискам в прошлом бытийном опыте человеческой цивилизации. Мода Серебряного века является многогранной, что нашло своё яркое подтверждение в новых модных трендах костюмологии рассматриваемого периода. В частности, одежда и театральные костюмы вобрали в себя как новые веяния, так и исторические сюжеты, а также мотивы, связанные с отсылками к древнерусскому устному народному творчеству и традициям старины. Этого в России не наблюдалось на протяжении предыдущих двухсот лет, ввиду избрания Петром I исключительно европейского вектора развития страны.

5. Русские художники – участники творческого объединения «Мир искусства» – оказали колоссальное влияние на изменение представлений о моде и чувстве прекрасного в рамках развития ценностных идей Серебряного века. В частности, в работах К. А. Сомова, М. В. Добужинского, М. А. Врубеля, К. А. Коровина прослеживалась демонстрация ранее неизвестных сторон человеческой души, её тесной связи с окружающим миром и пространством.

6. Известный французский кутюрье П. Пуаре, путешествуя по России, вдохновился русскими мотивами и по возвращении не только создал свою коллекцию «Казань», но и поспособствовал дальнейшему продвижению идеи России как законодателя новой моды Западной Европы. С другой стороны, «Русские сезоны» С. П. Дягилева стали визитной карточкой Серебряного века и, во многом благодаря активному участию русских художников-миriskusников, театральных деятелей и музыкантов, равно как и содействию со стороны западных организаторов гастролей и выставок, стали популярными в Западной Европе.

Теоретическая значимость исследования заключается в обосновании вопросов, связанных с формированием и развитием моды в контексте социокультурного феномена Серебряного века, а также в возможности использования её результатов в исследованиях по этнографии, костюмологии

и декоративному искусству. Научно обоснованный вывод о том, что мода является основополагающим социокультурным феноменом Серебряного века, может лечь в основу целого ряда будущих научных исследований, посвящённых роли русской культуры и изобразительного искусства в формировании новых направлений европейской моды и её культурной трансформации.

Практическая значимость исследования заключается в расширении представлений о театральной коммуникации, посредством которых вносится вклад в научное изучение истории театра, театрального костюма, декораций.

Материалы диссертационного исследования могут быть использованы при разработке общих и специальных курсов по культурологии, истории мировой культуры, отечественного искусства, истории моды. Также материалы работы можно рекомендовать историкам, дизайнерам, психологам, искусствоведам, студентам и аспирантам, занимающимся вопросами истории костюма и моды, «теории моды», а также культуры повседневности.

Введённые в научный оборот качественно новые и ранее не изученные архивные документы открывают широкий простор для пересмотра возможностей осуществления современных межкультурных контактов на различных уровнях и позволяют интенсифицировать межкультурные коммуникации, что соответствует сегодняшнему общемировому социокультурному вектору в развитии человечества.

Личный вклад соискателя состоит в:

- выявлении основных социокультурных принципов, оснований и тенденций формирования моды в период Серебряного века;
- определении феномена моды как фактора, характеризующего социокультурное пространство Серебряного века и специфику межкультурной коммуникации России и Запада в первой трети XX века;
- раскрытии основных тенденций и причин роста популярности русской культуры и искусства на Западе в рассматриваемую эпоху, в том числе

«Русских сезонов» С. П. Дягилева в качестве фактора и инструмента межкультурных коммуникаций;

– введении в научный оборот ранее не изученных архивных документов и материалов, раскрывающих особенности организации и проведения гастролей «Русских сезонов» С. П. Дягилева.

Соответствие диссертации паспорту научной специальности. Тема и содержание диссертации соответствуют научной специальности 5.10.1. Теория и история культуры по отрасли культурология, в том числе пунктам: 2. Теоретические концепции культуры; 3. Исторические аспекты теории культуры, мировоззренческие и ментальные аспекты теории культуры; 8. Культурогенез и антропогенез, эволюция культурных форм; 9. Историческая преемственность в сохранении и трансляции культурных ценностей и смыслов. Традиции и инновации в истории культуры; 13. Механизмы взаимодействия ценностей и норм в культуре; 14. Факторы развития культуры. Их иерархия и взаимоотношения; 16. Роль культурного и природного наследия в жизнедеятельности общества; 18. Культурно-историческая память и культурное наследие; 28. Искусство как феномен культуры; 36. Культура и национальный характер; 37. Личность и культура. Индивидуальные ценности. Творческая индивидуальность; 38. Культура и коммуникация. Межкультурные коммуникации; 45. Эволюция художественной культуры.

Степень достоверности и апробация результатов исследования обусловлена комплексным изучением представленной проблемы, основанном на привлечении большого массива исторических источников и научно-исследовательских публикаций.

Результаты работы были апробированы автором в рамках российских и международных научных и научно-практических конференций, в том числе на международных конференциях по образованию, языку, искусству и межкультурной коммуникации ICELAIC (2020–2021 гг.); международной научно-практической конференции «Искусство, дизайн и современное

образование» (2022 г); научно-практических конференциях аспирантов и молодых учёных «Природа и культура – среда жизнедеятельности человека: перспективные исследования» (2020–2021 гг.); научно-практических конференциях аспирантов и молодых учёных «Науки о культуре и искусстве: перспективные исследования» (2022–2023 гг.). Основные положения диссертационного исследования обсуждались на заседаниях отдела материального наследия Российского научно-исследовательского института культурного и природного наследия им. Д. С. Лихачёва.

Результаты исследования также были апробированы в 12 публикациях, три из которых опубликованы в изданиях, рекомендованных Высшей аттестационной комиссией при Министерстве науки и высшего образования Российской Федерации по научной специальности 5.10.1. Теория и история культуры, искусства по отрасли «культурология». По итогам выполненной работы в издательстве Lambert Academic Publishing автором издан сборник статей¹.

Структура диссертации обусловлена целью и задачами научного исследования и состоит из Введения, трёх глав, Заключения, списка использованной литературы и приложения. Общий объём диссертации 299 страниц. Список использованной литературы включает 292 наименования. В Приложении 1 впервые публикуются материалы переписки С. П. Дягилева и его секретариата с устроителями и организаторами гастролей «Русских сезонов» в странах Западной Европы и США в период с 1919 по 1929 годы.

¹ Казанская (Романова) К. К. Наследие русской культуры: сб. науч. ст. Саарбрюккен : LAP Lambert Academic Publishing, 2021. 60 с.

ГЛАВА 1

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИЗУЧЕНИЯ МОДЫ И ИСКУССТВА КАК ЗНАЧИМЫХ ЭЛЕМЕНТОВ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

1.1 Искусство, мода и повседневный быт как основа коммуникационных процессов

Мода – довольно многозначный и многогранный феномен культуры. И потому, приступая к заявленной теме, необходимо определить данное понятие (феномен).

Под модой мы будем понимать совокупность стилей, вкусов, привычек, стереотипов и установок мировосприятия, образцов поведения и саморепрезентации, наличествующих в определённой культуре, в определённом обществе или социальной группе, в определённый исторический период.

Эксклюзивная мода, в особенности изделия ручной работы, которые не предназначены для массового производства, часто оцениваются как отдельная самостоятельная форма искусства. Такие работы, как изысканные вечерние платья от Кристобаля Баленсиаги (Cristobal Balenciaga), могут быть представлены как на модных показах, так и в музейных экспозициях, и они действительно рассматриваются как произведения высокого искусства, несмотря на их принадлежность к миру моды¹. Это связано с уникальностью дизайна, мастерством исполнения и, как правило, с исторической и культурной значимостью таких изделий.

Вместе с тем становится очевидным, что проведение модных выставок в пространствах музеев способствовало размытию границ между

¹ Энциклопедия: Balenciaga // Blueprint [Сайт]. URL: <https://theblueprint.ru/fashion/history/the-blueprint-encyclopedia-balenciaga> (дата обращения: 15.02.2024).

такими сферами как мода и искусство. Более того, ряд дизайнеров-модельеров одежды стали гораздо чаще идентифицировать себя с художественным сообществом, в то время как специалисты в области художественного ремесла стали всё активнее включаться непосредственно в мир моды¹. Однако, вопрос взаимоотношений между модой и искусством продолжает вызывать дискуссии. Обращает на себя внимание тот факт, что термин «искусство» обычно ассоциируется с ограниченным кругом культурных творений, таких как академическая живопись, музыка и скульптура. Мода же продолжает рассматриваться, прежде всего, как отрасль промышленности, которая, несмотря на творческий процесс её создания, является элементом повседневности².

На протяжении многих лет мода встречала осуждение как явление легкомысленное, ситуативное и эфемерное. В то же время произведения искусства традиционно ценились как значимые и бессмертные творения, не зависящие от течения веков, обладающие внутренней духовностью и притягательностью. Мода, символизирующая непрерывное обновление, традиционно воспринималась как нечто непостоянное и не содержащее тех незыблемых идеалов красоты, что обычно связаны с классическим искусством. Моралисты викторианской эпохи окрестили моду «капризной богиней»³, отметив таким образом её влияние и одновременно указав на анархичность и нелогичность.

Культурологи определяли моду как «любимое детище капитализма»⁴. С их точки зрения смена модных тенденций вызвана только лишь алчностью производителей и наивностью покупателей, так как «последний писк» моды редко бывает более практичным и привлекательным, нежели предшествующий ему. Культуролог О. А. Цесевичене высказала мнение, что

¹ Энциклопедия: Balenciaga // Blueprint [Сайт]. URL: <https://theblueprint.ru/fashion/history/the-blueprint-encyclopedia-balenciaga> (дата обращения: 15.02.2024)

² Норбоева Т. Б. Понятийный анализ моды как феномена культуры // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). 2011. № 3. С. 160.

³ Мода и искусство: сборник эссе / под ред. Гечи Адам, Караминас Вики; пер. с англ. Е. Демидовой. М.: Новое литературное обозрение, 2015. С. 131.

⁴ Зомбарт В. Избранные работы / пер. с нем. М.: Территория будущего, 2005. С. 75.

предмет в истории одежды и моды, его роль становятся основополагающими, в результате чего предмет исследования может познаваться с использованием трёх конкретных подходов – через изучение истории одежды, через исследование моды и через выявление «материальной культуры моды»¹. «Мода, по-моему, вроде заразной болезни, от которой люди безо всяких причин как будто с ума сходят...» – рассуждал герой повести Г. И. Паншина «Весёлая дорога»².

В настоящее время хоть и признано, что мода представляет собой эстетическую ценность, тем не менее её элементы чаще всего рассматриваются именно как товар, предназначенный для продажи, тогда как искусство ассоциируется с более высокими эстетическими идеалами. Несмотря на то, что живопись и скульптура могут участвовать в коммерческой деятельности, искусство как таковое превосходит эти коммерческие аспекты, в отличие от моды, которая неразрывно связана с коммерческим миром³. Художник не может не творить, поскольку не может жить без творчества, даже если влачит жалкое существование. В то же самое время модные дома, салоны и мастерские моментально закрываются, как только исчезает спрос на их изделия.

Несмотря на кажущийся атавизм таких взглядов, они продолжают оказывать влияние на современное искусство. Критики утверждают, что искусство остаётся верным своей природе, в то время как мода относится к сфере коммерции. Роберт Редфорд в своих трудах свидетельствует о том, что мода исторически всегда отличалась от искусства, так как, с его точки зрения, она является полной противоположностью принципам неизменности, истинности и аутентичности, и воспринимается им как «особенно опасная,

¹ Цесевичене О. А. «Свое-чужое» в русской моде XVII-XX веков: философско-культурологический анализ: 24.00.01: дис. ... канд. филос. наук / Ольга Александровна Цесевичене; Омский государственный университет путей сообщения, Российский государственный профессионально-педагогический университет. Омск: ОмГТУ, 2011. 165 с.

² Паншин Г. И. «Весёлая дорога». М.: Физкультура и спорт, 1976. С. 3

³ Норбоева Т. Б. Понятийный анализ моды как феномена культуры // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). 2011. № 3. С. 160.

когда она хитро проникает в крепости искусства... словно непорочная чистота искусства постоянно подвергается риску быть осквернённой»¹.

В эпоху Елизаветы I Тюдор Уильям Шекспир уподоблял моду «ловкому злодею», который изнашивает одежду быстрее, нежели её владелец. Эта аллегория значима, так как пренебрежительное отношение к моде, вероятно, проистекает именно из того факта, что одежда, носимая на теле, подвержена биологическому распаду. В дополнение к этому отметим, что такой взгляд на моду имеет гендерную природу, обусловленную предвзятым отношением к полу, поскольку мода с давних времён связывается с тщеславием представительниц женского пола, и это отношение к ней прослеживалось даже в такие исторические периоды, когда мужская одежда была не менее, а даже более роскошной и объёмной, нежели женская. С другой стороны, искусство чаще всего ассоциировалось с мужским полом.

Для того, чтобы выявить генезис такого взгляда на моду, необходимо проследить зарождение моды в современном понимании этого термина. В 1858 году Чарльзом Фредериком Уортом (Charles Frederick Worth) на Rue de la Paix в Париже было открыто ателье модной одежды². Тогда оно представляло собой скромную ремесленную мастерскую с нанятыми портными для индивидуальных клиентов. Многие женщины в ту эпоху собственноручно шили одежду дома, а мужчины ходили к портным. За несколько лет Ч. Уорту удалось изменить структуру и имидж отрасли, постепенно трансформировав её в то, что позже стало модой «от кутюр» или «высокой модой».

Хотя мода «от кутюр» подразумевает изысканную ручную работу, в отличие от массового производства, простодушное убеждение в уникальности платья «от кутюр» как произведения искусства является

¹ Липовецки, Ж. «Империя эфемерного. Мода и её судьба в модернистском обществе». М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 118.

² Чарльз Фредерик Уорт // Livejournal [Сайт]. URL: <https://enkisok.livejournal.com/1879.html> (дата обращения: 15.02.2024).

слишком наивным. Инновацией от Ч. Уорта стало создание коллекций одежды для их показа с той лишь целью, чтобы демонстрировать заказчикам, будь то индивидуальные клиенты его ателье, для которых одежда затем персонализировалась, или всё более популярные магазины, предлагающие одежду по индивидуальному заказу в розницу в крупных торговых центрах¹. С течением времени, дом «Worth» вырос в значимую корпорацию с международным влиянием и штатом свыше тысячи сотрудников.

Важно подчеркнуть, что Ч. Уорт сыграл ключевую роль в том, чтобы высокая мода была воспринята обществом именно как искусство. Это совпало с тем временем, когда мода стала более доступной для всего общества. Примечательно, что развитие высокой моды происходило одновременно с индустриализацией производства одежды; хотя по своей сути это полностью противоположные феномены.

В то же время, когда крупные универмаги начинали играть значимую роль, розничная торговля переживала настоящую революцию. Даже до того времени, когда концепция бренда обрела широкую популярность, Ч. Уорт стремился к получению статуса «художника». Для этого он уделял особое внимание своему имиджу и следовал примеру таких мастеров, как Харменс ван Рейн Рембрандт (Harmenszoon van Rijn Rembrandt), который сумел воплотить в своих произведениях весь спектр человеческих переживаний с такой эмоциональной насыщенностью, которой до него не знало изобразительное искусство². Это укрепило его положение в мире моды. Каждое изделие Ч. Уорта провозглашалось произведением искусства, которое было доступно лишь для элиты. В целом же, в обществе Ч. Уорт воспринимался как новый богач-коммерсант. СМИ изображали его как бесспорного владыку модной индустрии, который предлагал покупателям

¹ Чарльз Фредерик Уорт // Livejournal [Сайт]. URL: <https://enkisok.livejournal.com/1879.html> (дата обращения: 15.02.2024)

² Липовецки Ж. «Империя эфемерного. Мода и ее судьба в модернистском обществе». М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 125.

эксклюзивные варианты, такие как выбор цвета для платьев, при этом контролируя каждый элемент дизайна¹.

Ч. Уорт стремился стать воплощением романтического творца. Он акцентировал роль вдохновения в создании модных нарядов. Эмиль Золя с сарказмом упомянул об этом в своём произведении «Добыча» (*La Curée*, 1871), описав персонажа – стилиста Вормса, прототипом которого являлся Ч. Уорт. Восхищает способ, которым дизайнер-модельер находил вдохновение в шедеврах искусства прошлого. Ч. Уорт черпал основные концепции для своих творений из картин Антониса Ван Дейка (*Anthony van Dyck*), в то время как аристократки желали быть запечатлёнными на портретах в нарядах Ч. Уорта. В этой связи, французский учёный Октав Юзанн (*Octave Uzanne*) отмечал, что многие модные направления представляют собой точные отражения произведений великих художников, тем самым задавая тренды в самой моде².

Важно отметить, что Ч. Уорт был пионером в пришивании уникальных брендовых ярлыков к своим творениям. Аналогичную роль подписи художника, служа залогом аутентичности в дальнейшем, стал выполнять автограф дизайнера. Разница, возникающая между статусом художника и ремесленника, не всегда была столь видимой в разных культурах, но уже с XVI века на Западе художники начали получать общественное признание, в отличие от других ремесленников. В настоящее время произведения «Worth», украшенные фирменными этикетками, ценятся на торгах в десятки раз дороже по сравнению с подобными товарами без брендинга или созданными менее знаменитыми модельерами. На многочисленных выставках, отдающих дань истории моды и высокой портняжной моды, регулярно экспонируются работы «Worth»³.

¹ Чарльз Фредерик Уорт // Livejournal [Сайт]. URL: <https://enkisok.livejournal.com/1879.html> (дата обращения: 15.02.2024).

² Петров Л. В. Мода как общественное явление. Л.: Знание, 1974. С. 18.

³ Там же.

Таким образом, Ч. Уорт видел себя как художника-ремесленника, и во Франции высокая мода всегда считалась формой искусства, сохраняющей свой промышленный характер. В англоязычных странах кураторы, желая выделить свою индивидуальность, не придерживаются жёсткого разделения между обыденной одеждой и модными музейными экспонатами, представляя моду в музеях в особом контексте, включающем дизайнерские идеи или стилизацию экспозиционной зоны. Французские кураторы, напротив, стремятся к максимальной абстракции, чтобы посетители воспринимали представленную одежду как формальное искусство¹.

Пока модельеры из Франции, в числе которых был и Ч. Уорт, стремились зарекомендовать себя именно как деятели искусства, многие англоязычные мыслители и авангардные художники разработали абсолютно новые идеи одежды. Это была своего рода альтернатива той моде, которая уже давно сложилась и при этом является традиционной. Уильям Моррис (William Morris), критикуя моду как нелепое творение, возникшее из ничтожества жизни обеспеченных классов и огня соперничества в бизнесе, отдавал предпочтение одеванию своей жены в широкие одежды, отзывающиеся стилем средневековья. Оскар Уайльд (Oscar Wilde), ярый поборник идеи отражения эстетических принципов в одежде, утверждал, что мода «является такой невыносимой формой уродства, что мы должны менять её каждые шесть месяцев»².

Параллельно с французскими модельерами, важный вклад в создание новаторской художественной одежды внесли Густав Климт (Gustav Klimt), Анри ван де Вельде (Henry van de Velde), Мариано Фортунни (Mariano Fortuny), а также Йоахим Хоффманн (Joachim Hoffmann). Однако совсем немногие желали носить одежду в таком творческом стиле. Впоследствии русские конструктивисты, в том числе Варвара Степанова и Александр

¹ Цесевичене О. А. Игровые практики моды // Неожиданная современность: меняющиеся реалии XXI века. Мир - Россия - Урал: материалы XIII Всероссийской научно-практической конференции с международным участием. Екатеринбург: Гуманитарный университет, 2010. С. 541.

² Полуэктова Д. С. Философия платья по Оскару Уайльду // Электронный научный архив УрФУ. 2021. С. 43.

Экстер, а также итальянские футуристы, например, Джакомо Балла (Giacomo Balla), стремились воплотить утопическую идею анти-моды. Как известно, эти попытки оказали существенное влияние на моду, но при этом частью её системы они не стали. Дж. Балла принял решение создать ограниченное число предметов одежды, являющихся оригинальными. Художница Соня Делоне (Sonia Delaunay) предприняла попытку объединить искусство и моду; – её «Simultan Boutique», реализованный в сотрудничестве с Жаком Хаймом (Jacques Heim), был представлен на выставке в Париже ещё в 1925 году. Художественно выполненная одежда и утопические анти-модные идеи в большей степени безусловно оставались на обочине модной индустрии¹.

Применительно к рассматриваемому историческому периоду Поль Пуаре утвердился непосредственно в роли главного модельера рубежа XIX–XX веков. Основав свою модельную мастерскую после кратковременного партнёрства с «Worth», П. Пуаре уделил особое внимание разработке передовых моделей с восточными узорами и оказался в авангарде разнообразных модных тенденций. Следуя примеру Ч. Уорта, П. Пуаре видел в себе не просто создателя одежды, но истинного художника, и при этом он активно поддерживал своих коллег по искусству, в том числе иллюстраторов и дизайнеров интерьеров. В своих мемуарах П. Пуаре отмечал, что дамы стремятся получить от него наряды подобно тому, как они заказывают портреты у прославленных мастеров живописи². Французский модельер воспринимал себя мастером искусства моды, а не просто ремесленником-портным. Он занимался не только разработкой уникальных моделей одежды для высшего общества, но и вёл совместную работу с текстильными фабриками, которые запускали серийное производство многочисленных копий его творений.

¹ Цесевичене О. А. Игровые практики моды // Неожиданная современность: меняющиеся реалии XXI века. Мир - Россия - Урал: материалы XIII Всероссийской научно-практической конференции с международным участием. Екатеринбург: Гуманитарный университет, 2010. С. 538–543.

² Пуаре – король моды. Каталог к выставке. М.: АзБука, 2011. С. 155.

В те времена, когда Поль Пуаре использовал аристократическую культуру в качестве основы своего творческого выражения, сталкиваясь с присущими данному подходу дилеммами, Коко Шанель, по всей видимости, положительно восприняла сравнение, которое было сделано журналом *Vogue*, приравнявшим её авангардные наряды к массовому производству автомобилей «Форд». С точки зрения Коко Шанель, платье не является ни театральным представлением, ни холстом, а изящным и в то же время эфемерным творением, но точно не артефактом искусства¹. Мода создана для интенсивного устаревания, что является ключевым фактором для динамичного прогресса в сфере коммерции. Коко Шанель рассматривала Поля Пуаре как рядового кутюрье и с известной долей снисходительности говорила о своей знаменитой сопернице Эльзе Скиапарелли, называя её итальянской мастерицей-художницей, специализирующейся в области швейного дела, тем самым ясно давая понять, что истинное искусство не находит своего места непосредственно в индустрии моды².

В то же время Эльза Скиапарелли точно так же, как и Поль Пуаре, которого она называла «анахронизмом великого Леонардо», рассматривала моду не просто как ремесленное занятие, а как настоящее искусство, и неоднократно объединялась для ведения совместной работы с такими великими художниками как Сальвадор Дали (Salvador Dalí), Жан Кокто (Jean Cocteau), Брайан Берар (Brian Berard) и Марсель Вертес (Emmanuel Marcel Vertès). Это партнёрство давало ей возможность, как она сама выразилась, преодолеть рамки строгой и в то же время монотонной реальности, в которой одежда производится исключительно для продажи. Каждое значимое мероприятие или выставка, посвящённые непосредственно моде и искусству, не обходятся без упоминания Эльзы Скиапарелли, в особенности её творений, рождённых в плодотворном

¹ Яковлева Е. Л. К истории одного конфликта: психологические причины противостояния Коко Шанель и Эльзы Скиапарелли // Балканское научное обозрение. 2021. № 2 (12). С. 21.

² Норбоева Т. Б. Понятийный анализ моды как феномена культуры // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). 2011. № 3. С. 160.

содружестве с мировыми гениями, такими как Сальвадор Дали. В сотрудничестве с ним она дала жизнь уникальным сюрреалистическим творениям моды – шляпе, напоминающей туфлю, и платьем со слезами, известным также как «шляпка-туфля» и «платье-слеза»¹. С. Дали, будучи ведущим в создании концепций этих произведений, вдохновил Э. Скиапарелли на «гениальные идеи», благодаря им её модный дом превратился в то, что Ж. Кокто окрестил «лабораторией дьявола» – эпицентром высокой моды².

Верная модернистским принципам Коко Шанель посвятила свою жизнь эволюции моды, рассматривая её в то же время как неотъемлемую часть современного искусства. В отличие от П. Пуаре и Э. Скиапарелли, которые воспринимали моду как сценическое искусство, К. Шанель видела в ней культурное явление³. Однако, несмотря на творческие противоречия, все перечисленные мастера были ведущими фигурами парижской моды, ориентированной на создание эксклюзивных произведений. Парижская мода была синонимом престижа и высокого статуса, что делало город и его культуру уникальными и неповторимыми во всём мире.

Важно отметить, что почти сразу после окончания Второй мировой войны, продолжатели дела Поля Пуаре – Кристиан Диор и его коллеги-дизайнеры выпустили более доступные коллекции одежды, сертифицированные товары и аксессуары, в том числе различные украшения, а также парфюмерию и разнообразные изделия (включая чулочно-носочные). Таким образом, несмотря на сохранение мифа о парижской моде, она стала более доступной для широких слоёв общества.

С точки зрения кутюрье Жака Фата (Jacques Fath), мода является выражением искусства, представляющего собой процесс создания, а его

¹ Приложение 7, с. 263.

² Норбоева Т. Б. Понятийный анализ моды как феномена культуры // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). 2011. № 3. С. 160.

³ Яковлева Е. Л. К истории одного конфликта: психологические причины противостояния Коко Шанель и Эльзы Скиапарелли // Балканское научное обозрение. 2021. № 2 (12). С. 22.

авторы – это мужчины, являющиеся творцами¹. Об этом Ж. Фат заявил ещё в 1954 году для того, чтобы как-то повлиять на восстановление баланса после десятилетий, когда лишь только женщины-дизайнеры задавали направление в моде. После завершения военных действий, помимо уже упомянутой Коко Шанель, которая возобновила работу собственного ателье в 1954 году, среди известных французских модельеров были исключительно представители мужского пола: Жак Фат, Кристоаль Баленсиага, Кристиан Диор, к которым позже присоединились Пьер Карден (Pierre Cardin), Андре Курреж (André Courrèges) и Ив Сен-Лоран.

В 1956 году Коко Шанель задали вопрос о том, каково это – быть среди гениев. Она ответила, что они не мастера в области художественного искусства, а создатели одежды². По мнению Коко Шанель, подлинное творчество берёт своё начало в несовершенстве, чтобы впоследствии достичь совершенства, в то время как мода изначально завораживает, но со временем может утратить свою привлекательность. Коко Шанель утверждала, что великие идеи не столь важны, как умение и тонкий вкус³.

Такие дизайнеры как мадам Грe (Madame Gres), Чарльз Джеймс (Charles James), Кристоаль Баленсиага, Кристиан Диор и Ив Сен-Лоран были отмечены не только как мастера своего ремесла, но и как великие художники своей эпохи⁴.

Важно отметить, что вышеупомянутый Кристоаль Баленсиага неоднократно отказывался от звания художника, в то время как Жак Фат утверждал, что кутюрье является истинным архитектором кроя, скульптором форм, живописцем цветов, композитором гармонии и философом стиля⁵.

¹ Чем прославился «модельер шикарных юных парижанок» и соперник Диора: Великолепный Жак Фат. // Культурология.РФ [Сайт]. URL: <https://kulturologia.ru/blogs/070423/55914/> (дата обращения: 17.02.2024).

² Яковлева Е. Л. К истории одного конфликта: психологические причины противостояния Коко Шанель и Эльзы Скиапарелли // Балканское научное обозрение. 2021. № 2 (12). С. 23.

³ Петров Л. В. Мода как общественное явление. Л.: Знание, 1974. С. 17.

⁴ А. де Моран. История декоративно-прикладного искусства от древнейших времен до наших дней. М.: Искусство, 2002. С. 124.

⁵ Чем прославился «модельер шикарных юных парижанок» и соперник Диора: Великолепный Жак Фат. // Культурология.РФ [Сайт]. URL: <https://kulturologia.ru/blogs/070423/55914/> (дата обращения: 17.02.2024).

В своих дневниках он писал, что Чарльз Джеймс, его современник, заслуживает признания не только как выдающийся кутюрье в Америке, но и как мастер-портной мирового уровня, который смог возвысить платье с уровня декоративного искусства до высокого искусства¹.

К. Баленсиага, в свою очередь, будучи всегда внимательным к деталям «архитектором», неоднократно пересматривал очертания вырезов (проймы) до достижения желаемого эффекта. Он был пионером в освоении объёмных конструкций². Его довольно сложные методы кроя, складки одежды вызывали у модных обозревателей определённые ассоциации с тем творчеством, которое предлагал Диего Веласкес (Diego Rodríguez de Silva y Velázquez). Более того, он стремился держаться как можно дальше от банальной коммерциализации модной индустрии, ограничивая своё производство различными изделиями высшего качества для узкого круга покупателей³.

В данном контексте стоит упомянуть платья от «Balenciaga», представленные в отдельной музейной экспозиции⁴. Они, очевидно, были разработаны кутюрье в границах модной индустрии, а не художником с академическим образованием, чьи творения предназначены для галерей и арт-рынка. Эти платья задумывались как предмет гардероба для ношения его владелицами. Говоря о первоначальном предназначении изделий, следует иметь в виду, что для возможных трактовок замысла автора оно не всегда является определяющим. Множество предметов, первоначально созданных для практического использования в музеях, сейчас выполняют другие функции: эстетического или идеологического, социального характера. Объекты, изначально разработанные для решения

¹ Чем прославился «модельер шикарных юных парижанок» и соперник Диора: Великолепный Жак Фат. // Культурология.РФ [Сайт]. URL: <https://kulturologia.ru/blogs/070423/55914/> (дата обращения: 17.02.2024).

² А. де Моран. История декоративно-прикладного искусства от древнейших времен до наших дней. М.: Искусство, 2002. С. 129.

³ Приложение 8, с. 265.

⁴ Энциклопедия: Balenciaga. // Blueprint [Сайт]. URL: <https://theblueprint.ru/fashion/history/the-blueprint-encyclopedia-balenciaga> (дата обращения: 15.02.2024).

утилитарных задач в рамках музейных экспозиций, зачастую приобретают новые роли, связанные с эстетическим восприятием, идеологическим воздействием и социальной значимостью¹. Эта трансформация функциональности отражает эволюцию музеев от простых хранилищ артефактов к многогранным институтам, формирующим культурное понимание и общественное мнение². В контексте моды этот феномен особенно заметен, поскольку предметы одежды и аксессуары, изначально созданные для практических целей, становятся экспонатами, несущими в себе историческую, художественную и социальную информацию³. Важно отметить, что конкретный исторический контекст, аура и символика, окружающие создание произведения, неотвратимо влияют на наше восприятие и придаваемый ему смысл. Платья, созданные К. Баленсиагой, изначально являются предметом моды, однако в пространстве музея они обретают те качества, которые являются присущими произведениям высокого искусства.

Со временем вокруг дизайнерской деятельности К. Баленсиаги развивалась научная дискуссия, в которой выделились ценности его работ (как в плане эстетики, так и в плане технологий). Как говорил американский ведущий историк искусства и моды Ричард Мартин (Richard Martin), К. Баленсиага и другие модельеры давали тканям «право голоса», как и известный кинематографист Маль Луи (Malle Louis) придавал цвету то же значение⁴.

Мастер-художник Ив Сен-Лоран, коллега Кристобаля Баленсиаги, создавал коллекции, которые отражали художественное воодушевление кутюрье. Творения данного художника отличались выдающимся качеством и уникальностью стиля, а кроме того, дали возможность проследить тенденции социальных и эстетических особенностей его времени. В том

¹ Bennett, T. (1995). *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. Routledge

² Hooper-Greenhill, E. (1992). *Museums and the Shaping of Knowledge*. Routledge

³ Ribeiro, A. (2002). *Dress and Morality*. Berg

⁴ Норбоева Т. Б. Понятийный анализ моды как феномена культуры // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). 2011. № 3. С. 160.

числе, в 1965 году он представил коллекцию, вдохновлённую работами Пита Мондриана (Pieter Cornelis (Piet) Mondriaan), с простыми мотивами геометрической формы, которые сильно напоминали абстракционизм художника¹. В добавление к этому, Ив Сен-Лоран использовал трапециевидные формы, которые были наиболее актуальны в костюмах 1960-х годов. Одежда постепенно становилась аналогом холста. В стиле поп-арт, чуть позже, в 1966 году, он представил коллекцию, которая была декорирована силуэтами обнажённых представительниц женского пола, напоминающими произведения Тома Вессельмана (Tom Wesselmann). Поп-арт стал своеобразным мостом, сокращающим дистанцию между двумя различными культурами (высокой и массовой). Ив Сен-Лоран, подобно Энди Уорхолу (Andy Warhol), с энтузиазмом включал в собственные работы разные составные части бытовых практик.

Важно отметить, что Ив Сен-Лоран нередко делился размышлениями о своих произведениях и том воздействии, которое оказали на его творчество Анри Матисс (Henri Émile Benoît Matisse) и Пабло Пикассо (Pablo Picasso). Кутюрье глубоко уважал их искусство. Это вдохновение находило отражение в его коллекциях, что особенно заметно на примере коллекции одежды 1979 года, которая была создана благодаря его восхищению работами Пабло Пикассо. Рецензенты очень высоко оценивали работы Ив Сен-Лорана. Он мог очень искусно справляться с созданием различных форм и оттенков. Выставка 2010 года, организованная Пьером Берже (Pierre Bergé) в Париже, отдавала особую дань уважения памяти Ив Сен-Лорана, закрепляя за ним звание одного из наиболее значимых мастеров искусства XX века².

В 1981 году было опубликовано интервью журналиста-эксперта по искусству Лори Симмонса (Laurie Simmons) с Дианой Вриланд (Diana Vreeland), бывшей главным редактором издания «Vogue» и признанной

¹ А. де Моран. История декоративно-прикладного искусства от древнейших времён до наших дней. М.: Искусство, 2002. С. 141; Приложение 9, с. 269.

² А. де Моран. История декоративно-прикладного искусства от древнейших времён до наших дней. М.: Искусство, 2002. С. 145.

авторитетным специалистом в мире моды. Она в тот период занималась консультационной деятельностью в Институте костюма Метрополитен-музея. По мнению Д. Вриланд, мода не достигает статуса искусства: «Искусство – это нечто особенно значимое и уникальное, несравненное с чем-либо. <...> Мода должна полностью соответствовать обыденной жизни. Мода – это нечто другое, как публичная прихоть, способ тем или иным образом украсить тело»¹.

Ив Сен-Лорана часто величали гением, и Диана Вриланд разделяла это мнение. Ретроспективная выставка Ив Сен-Лорана в 1983 году – первая и довольно крупная. Она была посвящена живому модельеру и вызвала по-настоящему бурные дискуссии в связи с пересечением с коммерческими интересами дизайнера и его бренда. Это привело к тому, что проведение подобных персональных выставок для модельеров при жизни Метрополитен-музей прекратил, в то время как художникам и скульпторам такая честь по-прежнему оказывалась.

В 1980-х годах произошла «японская революция» в моде, которая привнесла радикальные трансформации в её концепцию. В частности, передовые концепции и дизайны Иссей Мияке (Issey Miyake), Ёджи Ямамото (Yohji Yamamoto) и Рей Кавакубо (Rei Kawakubo) из Comme des Garçons, изначально встреченные резкой критикой международной модной прессы, в конечном счёте достигли невероятного успеха, введя новаторскую эстетику в моду в совершенно новом её облике, новом взгляде на связь между человеческим телом и одеждой. Суть моды была переосмыслена, и она стала интерпретироваться именно как форма искусства. Все трое упомянутых выше выдающихся японских авангардных дизайнеров в изменении восприятия моды в арт-сообществе сыграли ключевую роль, хотя и не считали моду искусством².

¹ Которн Н. История моды в XX веке. М.: Тривиум, 1998. С. 85.

² Там же.

В 1982 году журнал *Artforum* представил на своей обложке революционное творение И. Мияке. В опубликованной работе был дан анализ идеи о том, что мода может стать полноценным искусством, проникающим в массовую культуру и размывающим давно установленные границы между «искусством» и «коммерцией». Эта работа была горячо поддержана Ингрид Сиши (Ingrid Barbara Sischy) и Джермано Целантом (Germano Celant). Согласно И. Сиши и Дж. Целанту, поп-арт предоставляет возможность качественного переосмысления всех имеющихся на сегодняшний день традиционных иерархий: разделения на «высокое» и «низкое», «чистое» и «загрязнённое», а также на «бесполезное» и «полезное»¹. Несмотря на довольно распространённое мнение о различии между искусством и модой, упомянутые авторы утверждают в своих дневниках, что постоянное и смелое признание модой «призрака истории» может трансформировать её в современное понятие, которое вполне возможно сопоставить даже с передовыми направлениями, существующими в современном искусстве.

Необходимо отметить, что авангардное направление в японской моде спровоцировало обсуждения эстетики декаданса и деконструкции, стремящиеся раскрыть суть этого инновационного стиля, что является значимым фактом в контексте истории моды в целом. Считается, что западные учёные могли излишне подчёркивать влияние традиционной японской эстетики на работу японских дизайнеров, в том числе концепции Ваби-Саби и «Похвалу тени» Дзюнъитиро Танидзаки (Jun'ichirō Tanizaki), а также идею о том, что граница между искусством и ремеслом не является абсолютной². Однако упомянутое не умаляет того факта, что японская мода стала объектом серьёзного академического внимания, являющегося важным аспектом для её признания как формы искусства, исключая любые сомнения в обоснованности такого статуса.

¹ Kawamura Y. *Fashionology: an introduction to fashion studies*. Oxford; New York: Berg, 2005. P. 73.

² Там же. С. 75.

Несмотря на ряд прорывных достижений человечества в сфере моды и искусства послевоенного времени, отдельной точкой зрения на взаимосвязь искусства, моды и быта обладал знаменитый художник Р. Мартин, который категорически отрицал возможность восприятия моды как неотъемлемого и основополагающего элемента коммерции сильных капиталистического мира. Кроме того, вскоре Ричард Мартин (Richard Martin) стал соавтором выставок «Мода и сюрреализм» и «Три женщины». Последняя – творение Мадлен Вионне (Madeleine Vionnet), Клер Маккарделл (Claire McCardell), а также Рэй Кавакубо (Kawakubo Rei) из Comme des Garçons. В 1987 году Р. Мартин, работая в Технологическом институте моды (Нью-Йорк), написал исследование, опровергающее утверждение, что мода не может быть искусством из-за своей практичности¹. Несмотря на мнения, считающие моду лишь практическим делом, Р. Мартин аргументировал, что устаревшая кантовская идея чистого искусства не соответствует современности. Критики, ограничивающие моду рамками коммерции и товарности, по его мнению, пренебрегают тем, что искусство также включает в себя коммерческий оборот товаров.

Современные творцы, к которым относятся Синди Шерман (Cindy Sherman) и Джефф Кунс (Jeff Koons), напротив, воспринимают искусство в качестве уникального аспекта коммерческого фетишизма, ключевого элемента художественной практики². В свою очередь, чтобы показать несостоятельность мнения о коллективной природе моды в противовес «индивидуальному творчеству» искусства, Ричард Мартин в своих исследованиях приводит примеры из области архитектуры и кинематографа, а также напоминает о значении художественных мастерских в эпоху Ренессанса. Он подчёркивает, что мода требует «диалога с формами тела», что является ключом к подлинному самовыражению³.

¹ Липовецки Ж. «Империя эфемерного. Мода и её судьба в модернистском обществе». М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 145.

² Которн Н. История моды в XX веке. М.: Тривиум, 1998. С. 80.

³ Там же.

В связи с этим возникает закономерный вопрос, свойственны ли вышеперечисленные критерии исполнительским искусствам? Равно как и художественные стили, все модные направления подвержены тем или иным изменениям. Относительно заявлений о тривиальности моды, с точки зрения Р. Мартина, мода представляет собой самостоятельную культурную и одновременно художественную сферу. Она заслуживает серьёзного анализа, аналогичного тому, который мы применяем непосредственно к другим формам искусства. Главная цель Р. Мартина заключалась в констатации оформления полноценной и вдохновляющей визуальной культуры. По мере возрастания идеи универсальной визуальной культуры мода начинает восприниматься как возможное направление в области искусства.

В дальнейшем качественно новым местом для организации инновационных модных выставок, где мода и искусство сливаются воедино, стали музейные экспозиции. Отметим, что первым в этом направлении стал работать вышеупомянутый Р. Мартин: он вместе с Гарольдом Кодой (Harold Koda) был инициатором и организатором экспозиции 1987 года, носящей название «Мода и сюрреализм» («Fashion and Surrealism»), а также внёс значительный вклад в составление каталога «Мода и Искусство 1960-90 гг.» , представленного в Бельгии¹. После флорентийской биеннале 1996 года, получившей название «Взгляд на моду» («Looking at Fashion»), созданной под руководством И. Сиши и Дж. Целанта, жанр стал активно развиваться². В следующем году в музее Гуггенхайма в районе Сохо (Guggenheim Museum, Soho) состоялась экспозиция «Искусство / Мода» («Art / Fashion»)³.

Основная часть экспозиции и сопровождающего её каталога была посвящена инновационным футуристическим тенденциям в моде, которые предлагали утопическую альтернативу традиционной моде, а также

¹ Которн Н. История моды в XX веке. М.: Тривиум, 1998. С. 83.

² Там же

³ Solomon R. Guggenheim // Guggenheim [Сайт]. URL: <https://www.guggenheim.org/about-us/history/solomon-r-guggenheim> (дата обращения: 10.02.2024).

сюрреалистическому соединению моды и искусства, которое предваряло работы Энди Уорхола (Andy Warhol) и Лучо Фонтаны (Lucio Fontana), так называемую арт-моду 1960-х годов. Следующий хронологический этап был ознаменован творчеством тех мастеров-художников, которые взяли тему моды и одежды в качестве основной тематики своих работ, начиная с войлочных костюмов Йозефа Бойса (Joseph Heinrich Beuys) и заканчивая массивными платьями Беверли Семмес (Beverly Semmes) и миниатюрами Чарльза Ледрея (Charles LeDray). Результат совместного творчества Миуччи Прада (Miuccia Prada Bianchi) с Дэмиеном Хёрстом (Damien Hirst) стало одним из примеров таких проектов.

Целую серию статей, освещающих взаимоотношения непосредственно между модой и искусством, спровоцировала выставка, которая была устроена в Музее Гуггенхайма (Guggenheim Museum) и послужила важнейшим импульсом для разработки аналогичных выставочных проектов. В 1998 году экспозицию «Диалог с эпохой: столетие искусства и моды» («Addressing the Century: A Hundred Years of Art and Fashion») открыла Gallery Hayward (галерея Хейворд) в Лондоне¹. На выставке были представлены творения знаменитых кутюрье (помимо фундаментальных творений футуристов, конструктивистов и сюрреалистов) из *Comme des Garçons*: Андре Куррежа, Иссея Мияке, Рея Кавакубо и Роберто Капуччи (Roberto Capucci)².

Вместе с тем необходимо подчеркнуть, что модная критика, предложенная и отстаиваемая Р. Мартином, начала формироваться как отдельное направление примерно в то же время. В 1997 году им был основан журнал «Теория моды: Одежда, тело, культура»³. Он превратился в своеобразную междисциплинарную базу изучения моды.

Сун Бок Ким (Sung Bok Kim) в своей статье «Является ли мода искусством?» начинает с краткого обзора плюсов и минусов последних

¹ Которн Н. История моды в XX веке. М.: Тривиум, 1998. С. 83.

² Rei Kawakubo Never Meant to Start a Revolution. // Elle Fashion [Сайт]. URL: <https://www.elle.com/fashion/a33802/rei-kawakubo-interview/> (дата обращения: 05.02.2024).

³ Норбоева Т. Б. Понятийный анализ моды как феномена культуры // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). 2011. № 3. С. 159–161.

критических статей¹. Далее автор статьи переходит к предложенной когда-то искусствоведом Джеймсом Карни (James D. Carney) исторической и стилистической модели и предлагает применить её к моде, настаивая на том, что мода нуждается в «высокоуровневых интерпретациях», которые могли бы лечь в основание ... модной критики, как в истории искусства².

Не менее значимая статья «Опасные связи: искусство, мода и индивидуализм» появилась в следующем номере журнала «Теория моды: Одежда, тело, культура». Её автор, Роберт Редфорд (Robert Redford), ссылается на труды Жилия Липовецки (Gilles Lipovetsky), чтобы доказать, что искусство заметно изменилось за последние годы, «постепенно усвоив качества, которые больше связаны с модой», такие как соблазнительность и непостоянство³. Как и мода, постмодернистское искусство имеет тенденцию быть ироничным и может подвергаться любым видам критики. Фактически цитаты и пародии иногда заменяют старое стремление искусства к аутентичности в поисках нового и чувственного образа изображения. Некоторые размышления на эту тему стали темой выставки «Восторг: соблазнение искусства модой с 1970 г.», организованной Клэйтоном Таунсендом (Clayton Townsend) в лондонском Барбакане в 2002 году⁴.

В дальнейшем исследователи также заинтересовались феноменом показов мод, которые стали сравнивать с искусством перформанса. В то время как большинство подиумных шоу имеют простую форму, некоторые, особенно те, которые предпочитают Хуссейн Чалаян (Hussein Chalayan), Мартин Марджела (Maison Martin Margiela), Виктор Рольф (Viktor Rolf) больше похожи на перформансы с использованием нестандартных площадок, обрядовых представлений, медиа-проекций, новейших технологий и всего того, что связано с авангардом.

¹ Бок Сун Ким. Является ли мода искусством? // Теория моды: одежда, тело, культура. 1998. С. 32.

² Там же. С. 37.

³ Липовецки Ж. «Империя эфемерного. Мода и её судьба в модернистском обществе». М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 150.

⁴ Там же. С. 152.

Дефиле от таких кутюрье как Александр МакКуин (Lee Alexander McQueen), Тьерри Мюглер (Thierry Mugler), Джон Гальяно (John Galliano), можно сравнить с театральными представлениями по своей визуальной насыщенности, поскольку они представляют собой своеобразные небольшие спектакли с героями, сюжетными линиями, и звуковым (музыкальным) сопровождением, декорациями, голограммами (Кейт Мосс (Katherine «Kate» Ann Moss) была представлена зрителям именно таким образом). Из-за предположений, что всё вышеупомянутое есть всего лишь хитрые маркетинговые трюки (что в определённой степени, конечно, соответствовало действительности), артистическая ценность таких показов порой подвергалась сомнению. «Модные представления» выходили за рамки обычной коммерческой презентации одежды; создавались яркие образы, которые порождали как восхищение, так и опасения¹.

Внимание к фотографии моды стало значительно выше благодаря серии выставочных экспозиций, в том числе тех, что проходили в Музее современного искусства. Изначально художественная фотография не воспринималась как искусство. Модная фотография подвергалась ещё более категоричной критике из-за своей коммерческой природы. По мере распространения отношения к модным фотографиям как к произведениям искусства, сама мода также всё чаще признавалась частью или видом искусства.

Относительно темы точек пересечения моды и искусства до сих пор существуют дискуссии. Так, многие кураторы, критики и дизайнеры в средствах массовой информации Британии цитировали слова Зандры Роудс (Zandra Rhodes) о том, что мода представляет собой форму искусства. Основные аспекты видения З. Роудс о моде могут быть сформулированы следующим образом: моду нужно рассматривать как декоративное или

¹ Норбоева Т. Б. Понятийный анализ моды как феномена культуры // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). 2011. № 3. С. 160.

прикладное искусство; мода имеет такую же ценность, как и изобразительное искусство.

По мнению Элис Роустхорн (Alice Rawsthorn) мода искусством не является, несмотря на то, что «творения моды» могут быть представлены в музее, обладая такими же характеристиками, что и творения искусства. Автор приводит в пример изысканные платья от кутюр, созданные Кристобалем Баленсиагой в 1950-е годы. Э. Роустхорн считает, что платья не могут соперничать по своей красоте с произведениями изобразительного искусства. Кроме того, «мода преследует практические цели, а искусство – нет», а «винтажное бальное платье Balenciaga ... остаётся предметом одежды, который нужно носить. Так зачем притворяться, что это что-то ещё?»¹.

«Искусство есть искусство. Мода есть мода», говорил Карл Лагерфельд (Karl Otto Lagerfeld)². Однако Энди Уорхол привёл необходимые доказательства в пользу того, что мода и искусство всё-таки могут сосуществовать. Э. Уорхол выразил беспокойство по поводу определения искусства: «Не думайте об искусстве, просто создавайте его. Пусть другие решают, хорошо оно или плохо, любят они его или ненавидят. Пока они решают, создавайте ещё больше искусства»³. Артур Данто (Arthur Danto), вдохновлённый его работами, пришёл к мнению, что искусство может принимать любые формы: «Энди показал, что простым актом восприятия разницу между искусством и неискусством установить невозможно»⁴. Однако данное утверждение не говорит о том, что всё, что существует в мире моды, есть искусство. Поэтому вопрос об отнесении

¹ Норбоева Т. Б. Понятийный анализ моды как феномена культуры // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). 2011. № 3. С. 161.

² Энциклопедия: Карл Лагерфельд. // Blueprint [Сайт]. URL: <https://theblueprint.ru/fashion/history/karl-lagerfeld-encyclopedia> (дата обращения: 15.02.2024).

³ Цитата Э. Уорхола. URL: <https://sergeytoronto.livejournal.com/227857.html> (дата обращения: 15.02.2024).

⁴ Эстерова М. Энди Уорхол: адепт рынка. Часть третья. // ARTinvestment.RU [Сайт]. URL: https://artinvestment.ru/news/artnews/20111209_warhol.html (дата обращения: 15.02.2024).

моды к искусству требует очень детального анализа и возможно даже переосмысления значений слов «искусство» и «мода»¹.

Согласно Пьеру Бурдьё (Pierre Bourdieu), произведение искусства приобретает своё значение и признание именно в результате коллективного восприятия, определяющего и утверждающего его непосредственно как искусство. Вопреки популярному заблуждению, искусство просто результатом непосредственного и бескорыстного творчества не является; оно связано с социальными структурами неразрывным образом. Искусство превосходит простую материальную реализацию творческой идеи. Очень важное обстоятельство — это «символическое содержание произведения, то есть придание произведению определённой ценности или, что по сути то же самое, формирование веры в ценность этого произведения»². Сфера культурного творчества (другими словами, своего рода производства) включает в себя авторов, претворяющих непосредственно свои замыслы в материальный облик, и тех, кто придаёт этим произведениям особый смысл. Публика не только знакомится с образцами искусства, но и формирует собственное восприятие его.

П. Бурдьё разграничивает традиционное искусство, воплощённое непосредственно в классической музыке и произведениях знаменитых художников, и новые направления, такие как кино и джаз, стремящиеся, как он пишет, «к признанию». По его мнению, возражения против включения моды в искусство сильно теряют вес. С точки зрения П. Бурдьё, мода должна получить одобрение от экспертов (критиков, кураторов, издателей и других влиятельных деятелей искусства), которые могут признать её искусством и убедить общество в том, что одежда может быть «произведением искусства»³.

¹ Петров Л. В. Мода как общественное явление. Л.: Знание, 1974. С. 19.

² Бурдьё П. Структура, габитус, практика // Журнал социологии и социальной антропологии. 1998. Т. 1. № 2. С. 47.

³ Там же. С. 48.

Важно отметить, что в это время наблюдается мощное влияние моды на изменение жизни людей и их привычного образа жизни, мода стала не просто произведением искусства, а своеобразной возможностью познакомиться с культурами других стран и народов, поскольку на рубеже XIX–XX веков активно начинает проявляться тенденция к ознакомлению с данными культурами. В этом просматривается своего рода проявление исторического движения, направленного на реализацию влияния моды разных стран и народов, как элемента национальной культуры, на жизнь людей и расширение их актуального кругозора.

Однако определённые аспекты моды, особенно связанные с эксклюзивными коллекциями высокой моды или авангардом, могут быть признаны искусством в будущем. Впрочем, отнюдь не каждый элемент одежды и не каждый фильм могут быть признаны шедеврами. Все те критерии, разделяющие повседневную одежду и искусство, а также коммерческое кино и кинематографические шедевры, до сих пор не определены окончательно¹.

Если мода будет рассматриваться именно как форма искусства, то, скорее всего, потребуется посредник, или же антрепренёр, ориентированный, так скажем, на сбор культурного капитала. Важность и актуальность моды как вида искусства сильно возрастает, однако далеко не каждый дизайнер, производитель одежды, редактор модного издания, продавец или даже обычный покупатель осознают моду именно как искусство.

Адам Смит (Adam Smith) в «Теории нравственных чувств» (Theory of Moral Sentiments, 1759) высказывается о влиянии моды не только на одежду и мебель, но и на музыку, архитектуру, нравственность и другие виды искусства². Британский философ и социолог Герберт Спенсер (Herbert Spencer) на основе анализа большого этнографического и историко-

¹ Петров Л. В. Мода как общественное явление. Л.: Знание, 1974. С. 21.

² Смит, А. «Теория нравственных чувств». URL: <https://books.yandex.ru/books/Od7aOaUH/read-online> (дата обращения 28.04.2025)

культурного материала формулирует концепцию, названную «эффектом просачивания вниз», развитую впоследствии немецким социологом Георгом Зиммелем¹. Георг Зиммель (Georg Simmel), расширяя понятие «моды», включает в него социальные аспекты, одежду, эстетические суждения и все формы человеческого самовыражения². Роберт Редфорд подчёркивает, что искусство и мода сливаются в единое целое³. Р. Редфорд, пытавшийся объяснить связь моды и искусства, пишет в своих заметках, что общепринятое восприятие визуального искусства представляется ему отчётливым и укоренённым в сформировавшейся системе. В этой системе институты формируют, поддерживают и оценивают художественный вклад. Понятие «мода» автор связывает с повседневными аспектами производства и использования одежды и даже с внешним видом; «мода», со слов Р. Редфорда, может охватывать и более широкие концепции: дизайн; идеи, относящиеся непосредственно к эстетике и переменчивости⁴.

Важно подчеркнуть, что мода и визуальные искусства, являясь элементами визуальной материальной культуры, исследуют форму, цвет и фактуру, вплетая эстетические особенности в то, что Р. Редфорд определяет, как «поэтическое пространство коллективных концепций»⁵.

Мода и искусство различаются (обладая технической изощрённостью и концептуальной глубиной). Различие особенно видно при сотрудничестве дизайнеров и художников. Марк Джейкобс сотрудничал с Такаси Мураками (Takashi Murakami), создавая серию сумок для знаменитого французского бренда «Луи Витон» («Louis Vuitton»). В отличие от произведений живописи, каждая сумка выполняет определённую функцию. Стоимость и предназначение сумок и картин различаются с экономической точки зрения; сумки от Т. Мураками для «Луи Витон» значительно дороже стандартных

¹ Социология моды. URL: <https://bigenc.ru/c/sotsiologiya-mody-43cf7a> (дата обращения 28.04.2025)

² Зиммель Г. Мода. М.: Юрист, 1996. Т. 2: Созерцание жизни. С. 280.

³ Норбоева Т. Б. Понятийный анализ моды как феномена культуры // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). 2011. № 3. С. 160.

⁴ Липовецки Ж. «Империя эфемерного. Мода и её судьба в модернистском обществе». М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 155.

⁵ Там же, С. 157.

моделей (но стоимость данных моделей несопоставима с той ценностью, которую приобретают художественные работы Т. Мураками).

Стоимость художественных произведений склонна к росту с течением времени. При этом модные изделия зачастую теряют в своей цене (по причине потери своей актуальности), несмотря на то что изредка ценность может снова вырасти. И в таком случае модные изделия становятся важнейшей частью классических коллекций.

Сотрудничество художников с модными брендами или дизайнерами способствует укреплению имиджа модной индустрии. Такие партнёрства часто сопровождаются существенным медийным вниманием и стимулированием продаж. Сотрудничество взаимовыгодно и полезно как для модельера или организации, так и для художника (в финансовом отношении в большей степени). Тенденции стиля не возникают на пустом месте – это явление, которое затрагивает все сферы нашей жизни. Интерьер, как и одежда, в некотором смысле является нашей защитной оболочкой, которая одновременно удобна и разработана с учётом наших вкусов и эстетических предпочтений. Дизайнеры одежды и дизайнеры интерьера обращаются примерно к одним и тем же источникам – от замысловатого ар-нуво до современного искусства, от поп-арта до фольклорных мотивов, и этот список можно продолжать бесконечно.

Интеракция искусства и моды порождает уникальные коммуникационные платформы. Например, коллаборации художников и дизайнеров, демонстрируемые на показах мод, создают многослойные нарративы, вызывающие повышенный интерес широкой аудитории. Представления, интегрирующие элементы искусства и моды, становятся актом коммуникации, вовлекающим зрителя в интерактивный диалог¹. Важность этих коммуникационных процессов заключается в их способности формировать общественное мнение, влиять на культурные ценности

¹ Auslander, P. (2006). *Performing Glam Rock: Gender and Theatricality in Popular Music*. University of Michigan Press. <https://archive.org/details/performingglamro0000ausl>

и стимулировать социальные изменения. Искусство и мода, как каналы коммуникации, способствуют международному глобальному культурному обмену и формированию транснациональных идентичностей. Они позволяют артикулировать сложные социальные вопросы, привлекая внимание к насущным проблемам¹.

Начиная с рассматриваемой эпохи и позже, вплоть до настоящего времени, когда границы между странами постепенно (и особенно к концу XX века) размывались, а людской поток через них значительно возрастал, умение адаптироваться к чужой культуре превращалось для многих в насущную необходимость. Все они оказываются лицом к лицу с неизвестностью, рождённой столкновением с иными способами мышления, ценностными ориентирами и поведенческими моделями. Этот процесс, нередко окрашенный чувствами дезориентации и щемящей тревоги, известен как «культурный шок»². И пусть культурный шок кажется неизбежным спутником межкультурного опыта, процессы кросс-культурной адаптации поддаются осознанному управлению и преодолению, если мы понимаем собственные реакции и механизмы межкультурного взаимодействия. Актуальность повышения компетентности в этой области обусловлена глубокой взаимозависимостью культуры и коммуникации в современном мире³. В то же время, взаимодействие с представителями иных культур таит в себе потенциал для возникновения искажений и больших недоразумений.

Язык, безусловно, играет здесь важную роль, но он – лишь часть сложной картины коммуникации. Межкультурное общение – это гораздо более глубокий и многогранный процесс, включающий в себя передачу

¹ Crane, D. (2000). *Fashion and Its Social Agendas: Class, Gender, and Identity in Clothing*. University of Chicago Press. <https://archive.org/details/fashionitsocial0000cran>

² Oberg, K. (1960). Cultural shock: Adjustment to new cultural environments. *Practical Anthropology*, 7(4), 177-182

³ Hall, E. T. (1976). *Beyond culture*. Anchor Books

и понимание идей, ценностей и убеждений, формировавшихся под влиянием культурного контекста¹.

Расширяя свои знания о культурных особенностях различных народов, мы открываем новые горизонты для самопознания и углубляем понимание собственной идентичности. Межкультурная коммуникация приобретает всё большее значение в динамичном, постоянно меняющемся мире. Культура – это живой организм, подверженный постоянным изменениям под воздействием внутренних и внешних сил². Коммуникативные навыки становятся ключом к успеху в мультикультурном обществе. Стремление к принадлежности, к общности с теми, кто разделяет твои ценности и нормы, – это нормальная здоровая потребность человека. Ощущение комфорта и понимание происходящего рождается в среде, где преобладает схожее мировоззрение. Однако в ситуациях, связанных с пребыванием за границами своей страны, люди часто сталкиваются с опытом, выводящим их за пределы привычной зоны комфорта. Само собой разумеющиеся нормы и правила поведения оказываются чуждыми в иной культурной среде. Как утверждают Л. А. Самовар (L. A. Samovar) и Р. Е. Портер (R. E. Porter)³, мир всё больше превращается в «глобальную деревню», где ни одна нация, группа или культура не может оставаться в изоляции. < > Эволюция культуры и коммуникации привела к тому, что межкультурная коммуникация перестала быть экзотикой. Она существует ровно столько, сколько люди из разных культур взаимодействуют друг с другом. Межкультурная коммуникация – это символический, интерпретативный, транзакционный и контекстуальный процесс, в котором различия между участниками настолько велики, что порождают множество интерпретаций

¹ Lustig, M. W., & Koester, J. (2016). *Intercultural competence: Interpersonal communication across cultures* (7th ed.). Pearson Education

² Kim, Y. Y. (2001). *Becoming intercultural: An integrative theory of communication and cross-cultural adaptation*. Sage Publications

³ Samovar, L. A., & Porter, R. E. (2007). *Communication between cultures* (6th ed.). Thomson Wadsworth

и ожиданий относительно компетентного (предсказуемого) поведения, необходимого для создания общих смыслов¹.

В результате возросшей мобильности и появления глобальных коммуникаций различные культуры вступают во всё более тесный контакт. Однако межкультурное общение часто осложняется различиями в мышлении, мировосприятии и действиях, обусловленными индивидуальным культурным восприятием. Ключевой вопрос – как преодолеть эти межкультурные барьеры для достижения взаимопонимания и гармонии между людьми, народами и странами. В эпоху расширения сообществ, включающих в себя множество культур, формирование межкультурной коммуникативной компетенции приобретает первостепенное значение. Межкультурная коммуникация, определяемая как процесс согласования общих значений во взаимодействии между индивидами, находящимися под влиянием различных культурных контекстов², требует особого внимания и глубокого понимания. Развитие индивидуальных способностей к межкультурным коммуникациям предполагает:

- Способность индивида, воспитанного в рамках определённой культуры, эффективно и гармонично взаимодействовать с представителями иных культурных групп³.
- Обеспечение взаимного понимания и адекватной интерпретации информации, передаваемой в процессе межкультурного общения – коммуникации⁴.
- Осознание широкого спектра культурных контекстов, влияющих на коммуникацию и поведение индивидов⁵.

¹ Ting-Toomey, S. (1999). *Communicating across cultures*. Guilford Press

² Lustig, M. W., & Koester, J. (2015). *Intercultural competence: Interpersonal communication across cultures*. Pearson Education

³ Kim, Y. Y. (2017). *Communication and cross-cultural adaptation: An integrative theory*. Routledge

⁴ Gudykunst, W. B. (2003). *Intercultural communication: Theory and research*. Sage

⁵ Ting-Toomey, S. (2005). Identity negotiation theory: Crossing cultural boundaries. In W. B. Gudykunst (Ed.), *Theorizing about intercultural communication* (pp. 71-91). Sage

– Учёт фундаментальных ценностей, норм и убеждений, свойственных иным культурам, даже если они кажутся незначительными или чуждыми с точки зрения собственной культурной перспективы¹.

– Поддержание осведомлённости о традициях, обычаях и морально-этических принципах, принятых в различных странах и культурах².

– Игнорирование этих тонкостей может не только затруднить процесс коммуникации, но и привести к возникновению серьёзных недоразумений и даже острых конфликтов³.

В заключение стоит подчеркнуть, что в условиях современной глобальной среды межкультурная коммуникация стала неотъемлемой частью нашей повседневной жизни. Контакты с различными языками и культурами открывают перед нами уникальные возможности для развития способностей к межкультурной коммуникации и формируют уважительное отношение к представителям иных культур, рас и народов⁴.

Таким образом, мы можем прийти к выводу, что на протяжении длительного исторического этапа своего развития искусство, мода и быт начали обладать объединяющими чертами, что в последующем способствовало их постепенной интеграции в единое целое. Мода стала распространяться и на бытовые характеристики жизни человеческого общества, становясь его неотъемлемой частью, перестав быть своего рода дополнением к высокому искусству. В результате посредством организации различного рода показов мод и выставок люди стали интересоваться последними достижениями моды и проявили желание обладать ими, что, в свою очередь, способствовало ещё большей популяризации тех или иных новшеств моды. Это наиболее отчётливо проявилось в странах Западной Европы в межвоенное время (1919–1939)

¹ Hofstede, G. (2001). Culture's consequences: Comparing values, behaviors, institutions and organizations across nations. Sage publications

² Samovar, L. A., & Porter, R. E. (2009). Communication between cultures. Wadsworth Cengage Learning

³ Bennett, M. J. (2013). Basic concepts of intercultural communication: Paradigms, principles, & practices. Intercultural Resource Center

⁴ Byram, M. (1997). Teaching and assessing intercultural communicative competence. Multilingual Matters

и достигло пика своего развития в послевоенное время (1946–1999). Иными словами, искусство, мода и быт к концу XX века стали представлять собой фактически единое целое, смогли дополнить друг друга качественно новыми характерными чертами и проявлениями.

Стоит отметить, что искусство и мода служат мощными инструментами коммуникации, транслирующими социокультурные коды и ценности. Искусство, как форма визуального языка, способно передавать сложные идеи и эмоции, выходя за рамки вербального общения. Мода, в свою очередь, функционирует как знаковая система, отражающая социальный статус, идентичность и культурные тренды¹.

«Мода сумела раздвинуть идеологические рамки, что послужило поводом к перенесению многих социально-политических проблем в культурно-философский и эстетический пласт»². Искусство и мода представляют собой динамичные и многогранные формы коммуникации, способные отражать, формировать и изменять социокультурные ценности и нормы. Их использование в качестве инструментов социальной и политической активизации, а также их взаимодействие с цифровыми технологиями, открывают новые перспективы для культурного обмена и социальной трансформации. «История человечества показала, что стрелки часов моды не останавливаются ни на одну секунду. Ни одна война, никакие запреты ещё не остановили циклической формы поступательного движения моды. Мода – зеркало так называемого «духа времени». Вместе с тем она является своеобразным фактором прорыва, взламывающим кажущиеся незыблемыми каноны, предвосхищающим грядущие изменения в социально-политической и культурной жизни общества»³.

¹ Barthes, R. (1983). The Fashion System. University of California Press. <https://archive.org/details/fashionsystem00bart/page/n5/mode/2up>

² Е.Б. Нешина, Автореферат, С. 7

³ Там же. С. 19

1.2 Идея синтеза искусств как отражение специфики искусства Серебряного века

В начале XX века (вплоть до начала Первой мировой войны) культура России достигает наивысших высот во всех основных направлениях и жанрах. В это время для культуры был характерен так называемый «мощный ментальный сдвиг», в рамках которого становится важным зарождение и развитие конкретной и новой социокультурной модели, в дальнейшем получившей название «русского культурного ренессанса» или же «Серебряного века». Именно в этот период прослеживается тесная взаимосвязь философии и литературы, которые начинают ещё больше взаимодействовать друг с другом. Труды известнейших русских мыслителей той эпохи – Николая Бердяева, Сергея Булгакова, Владимира Вернадского, Василия Розанова, Владимира Соловьёва, Николая Фёдорова, Павла Флоренского, Льва Шестова – стали основой поисков для многих отечественных деятелей культуры и писателей, которые стремились раскрыть в своих произведениях фундаментальные проблемы, связанные с пониманием роли личности в обществе, взаимосвязи человека и истории.

Социально-политическая среда той эпохи характеризовалась глубоким кризисом власти, беспокойной и бурной атмосферой в стране, требующей радикальных изменений. Подобно тому, как общество напряжённо искало пути к новому социальному порядку, писатели и поэты стремились овладеть новыми художественными формами, способами выражения, не боялись выдвигать самые смелые новаторские идеи¹. Реалистичное изображение жизни больше не удовлетворяло авторов, и их спор с классиками XIX века породил новые литературные движения, такие как символизм, акмеизм и футуризм. Они предлагали различные способы восприятия бытия, но каждый из них отличался необычными поэтическими формами, оригинальным

¹ Березовая Л. Г. Серебряный век русской культуры // Новый исторический вестник. 2001. № 5. С. 30.

выражением чувств и переживаний лирического персонажа и устремлением в будущее.

Сосуществование различных стилей и направлений в искусстве Серебряного века стало определяющей чертой этого периода в развитии культуры, когда на фоне многочисленных кризисов, экономических и социально-политических катаклизмов происходил поиск оптимальных путей развития социума, что часто было связано с фантазированием на определённые темы (футуризм, иные утопические измышления и идеи). Подобная многогранность и взаимосвязанность разных направлений также являлась отражением духовной атмосферы той эпохи, когда человек как индивид находился в своём наиболее активном мировоззренческом поиске.

Говоря о Серебряном веке, важно отметить, что российское литературное, художественное, декоративное и исполнительское искусства достигли тогда наивысшего творческого расцвета. Многие деятели искусств и их идеи способствовали этому ренессансу: выдающийся импресарио Сергей Павлович Дягилев; художники Лев Самойлович Бакст, Виктор Эльпидифорович Борисов-Мусатов и Михаил Александрович Врубель; писатели Константин Дмитриевич Бальмонт, Андрей Белый (псевдоним Бориса Николаевича Бугаева), Александр Александрович Блок, Валерий Яковлевич Брюсов и Вячеслав Иванович Иванов¹. Появились новые театры с репертуаром и драматургией Генриха Ибсена (Henrik Johan Ibsen) и Мориса Метерлинка (Maurice Polydore Marie Bernard Maeterlinck). Бурно развивалась архитектура стиля модерн, открывая перед общественностью новые формы зодчества, которые вызывали изумление. Всё это были звенья единой цепи успеха и процветания искусства Серебряного века.

Характерной особенностью культуры Серебряного века было избегание настоящего, которое казалось слишком сложным и

¹ Березовая Л. Г. Серебряный век русской культуры // Новый исторический вестник. 2001. № 5. С. 32.

неопределённым. Русские поэты, художники и философы за вдохновением обращались к аркадским пейзажам древних мифов, древнерусским сказаниям, используя для воплощения своих идей оригинальный синтез искусств.

Важно подчеркнуть, что одним из первых литературных течений был символизм, объединявший самых разных поэтов, таких как Константин Дмитриевич Бальмонт, Валерий Яковлевич Брюсов, Андрей Белый и других. Теоретики символизма утверждали, что художник должен создавать новое искусство с помощью символических образов, которые помогли бы более тонко выразить чувства, ощущения и мысли поэта¹. Кроме того, истина и откровение могут возникнуть внутри художника не как продукт мышления, а в момент творческого вдохновения, дарованного свыше. Поэты-символисты поднимали глобальные вопросы о спасении человечества, возвращении веры в Бога, достижении гармонии путём слияния с Душой Мира, Вечной Женственностью, Красотой и Любовью².

Символизм представлял собой намного более сложное понятие, нежели просто эстетическая тенденция. Скорее, он являлся целостным мировоззрением и образом жизни, которыми были наполнены напряжённые видения Андрея Белого, Александра Александровича Блока, религиозные изыскания священника, математика и искусствоведа Павла Александровича Флоренского, фантасмагорические декорации Льва Самойловича Бакста и Александра Николаевича Бенуа, абстрактные полотна Василия Васильевича Кандинского и Казимира Севериновича Малевича, символический реализм Михаила Александровича Врубеля. Роман Андрея Белого «Петербург», поэма Александра Александровича Блока «Незнакомка», образы мучений и страданий на картинах Михаила Александровича Врубеля, и музыка Александра Николаевича Скрябина – всё выражает нервное напряжение и лихорадочную энергию Серебряного века.

¹ Березовая Л. Г. Серебряный век русской культуры // Новый исторический вестник. 2001. № 5. С. 30. С. 34.

² Балакина Т.И. История русской культуры. М.: АЗ, 1996. С. 203.

Вместе с тем одним из самых оригинальных художников того периода был Михаил Александрович Врубель, чьё богатое воображение создавало крайне неординарные картины, такие как «Поверженный демон» (1902 год, Третьяковская галерея, г. Москва)¹. В контексте определения жанра, его творчество часто характеризуется как «модерн», несмотря на то, что сам художник подходил к созданию своих картин как к постоянному процессу экспериментирования, снова и снова возвращаясь к своим основным полотнам, стирая, переписывая, изменяя уже готовый рисунок. Высвобождение энергии орнамента и интенсивная проработка поверхности его полотен даже побудили будущих критиков рассматривать живопись М. А. Врубеля в контексте кубизма, поскольку его «ломаная» манера письма странным образом предвосхитила визуальную традицию конца 1900-х годов².

Тем не менее характерной чертой русских символистов было стремление восстановить эстетическое единство дисциплин через открытие философского принципа их взаимодействия. С этой целью они часто исследовали более, чем одну среду одновременно, погружаясь в сценическое искусство, живопись, музыку, моду по отдельности и/или в их взаимосвязи, создавая некие творческие союзы для воплощения своих идей в сценическом искусстве, оформлении спектаклей, создании декораций (А. К. Коровин, В. М. Васнецов, М. А. Врубель, А. Н. Бенуа, Л. С. Бакст, Н. К. Рерих и др.) и театральных костюмов (Н. П. Ламанова); в архитектуре, стремясь к воплощению «застывшей музыки» в камне (Ф. О. Шехтель и А. С. Голубкина.), погружая пространство в созданную ими атмосферу, наполненную необычайным флёром их творчества.

Главное художественное и интеллектуальное сообщество, с которым были связаны многие из них, получило название «Мир искусства».

¹ Рязанова С. В. К проблеме пространства и времени в творчестве М. А. Врубеля // Вестник ЧелГУ. 2010. № 17 (198). Филология. Искусствоведение. Вып. 44. С. 175.

² Потапова Е. Н. Осознание синтеза искусств как объективной необходимости в художественной культуре Серебряного века // Аналитика культурологии. 2012. № 22. С. 107.

Враждебный как Академии, так и реализму XIX века, «Мир искусства» обладал своим уникальным видением и был ориентирован на практические цели. Своим общественным влиянием это объединение обязано Сергею Павловичу Дягилеву, который в 1898 году выпустил знаменитый одноимённый журнал («Мир искусства», 1898–1904), организовал цикл важных национальных и международных выставок и успешно пропагандировал русское искусство на Западе¹. Художники и писатели «Мира искусства» никогда не выпускали письменных манифестов, но их внимание к художественному мастерству, культ ретроспективной красоты и предполагаемая дистанция от бед социально-политической реальности свидетельствовали о твёрдой вере в «искусство ради искусства» и сдержанности.

Работы художников «Мира искусства», в частности Льва Самойловича Бакста и Александра Николаевича Бенуа, известны всему миру благодаря «Русским сезонам» Сергея Павловича Дягилева. И эта их всемирная известность свидетельствует о наличии общей тенденции к «театрализации», столь очевидной в культуре Серебряного века. В их творчестве была преувеличенная чувственность, но также и убеждённость в том, что именно художественно-эстетический базис является общим знаменателем для всех великих произведений искусства. Произведение искусства могло принимать форму физического движения, такого как танец, ритм и жест, или их абстрактных эквивалентов, таких как поэтический размер и музыка, которые для всех символистов были высшей формой выражения.

Являясь оплотом символизма, «Мир искусства» охватывал множество художественных явлений: образы Обри Бёрдсли (Aubrey Vincent Beardsley) и стилизации раннего Василия Васильевича Кандинского, работы Чарльза Ренни Макинтоша (Charles Rennie Mackintosh, 1850–1898) в стиле модерн, Decadent стихотворения Зинаиды Николаевны Гиппиус (1869–1945)

¹ Аронов А. А. Сергей Павлович Дягилев: загадки идентификации // Вестник МГУКИ. 2010. № 5. С. 60.

и Дмитрия Сергеевича Мережковского (1865–1941)¹. Немаловажно также отметить, что «Мир искусства» одновременно выполнял практическую функцию пропаганды русского искусства в стране и за рубежом, а также предоставления российской общественности доступа к произведениям мирового современного искусства. Символисты излагали свои идеи на страницах журналов «Весы» (1904–1909), «Искусство» (1905) и «Золотое руно» (1906–1909)².

Подобно тому, как неприятие реализма породило символизм, новое литературное движение акмеизм возникло как противопоставление символизму. Оно отвергало приверженность символистов к неизведанному, а также их концентрацию Единой Души. Для акмеизма было характерно полное политическое безразличие и игнорирование злободневных вопросов дня. Возможно, это было причиной того, что акмеизм уступил место футуризму, который отличался революционным бунтом и противостоянием буржуазному обществу, его морали и эстетике, а также общей системе социальных связей и отношений. Недаром первый сборник стихов футуристов был издан под названием «Пощёчина общественному вкусу»³.

Нельзя говорить о каких-то границах распространения Серебряного века в русском искусстве. Он процветал как в столице, так и за её пределами. Например, г. Саратов стал крупным центром символистов благодаря деятельности художника Виктора Эльпидифоровича Борисова-Мусатова (1870–1905), который вместе с Михаилом Врубелем оказал глубокое влияние на развитие русского модернизма. В. Э. Борисов-Мусатов разделял желание символистов вырваться из их смутного времени, и один из его центральных мотивов, «Вечная женственность», не мог не сблизить его с такими поэтами, как Андрей Белый и Александр Блок⁴.

¹ Березовая Л. Г. Серебряный век русской культуры // Новый исторический вестник. 2001. № 5. С. 36.

² Петрык Я. Ю. Русский символизм Серебряного века: философская лирика как эстетическая проблема // Манускрипт. 2021. № 2. С. 308.

³ Петров В. О. Футуризм и Казимир Малевич // Культура и искусство. 2017. № 8. С. 57.

⁴ Давыдова О. С. Вспоминая мечты: поэтические принципы в искусстве В. Э. Борисова-Мусатова // Искусствознание. 2016. № 3. С. 179.

Виктор Эльпидифорович Борисов-Мусатов стал непосредственным зачинателем движения, которое можно считать настоящим началом авангарда в русском искусстве: так появилось объединение «Голубая роза». Апологеты эстетики Андрея Белого и поэзии Александра Блока, художники «Голубой розы», заботились о духовном, нематериальном, они провозгласили концепцию картины самодостаточной абстрактной единицей.

Ссылка на наследие символистов помогает объяснить ряд последующих событий в русском искусстве. Это утверждение относится и к абстрактным полотнам В.В. Кандинского и К.С. Малевича, поскольку во многих отношениях они развили идеи, поддерживаемые русской интеллигенцией эпохи Серебряного века. В.В. Кандинский своими работами открыл новую эстетику, подчёркивая ценность примитивного, этнографического и популярного, которая в свою очередь повлияла на критерии оценки художественного творчества, создал некий союз с новым поколением московских художников, таких как Наталья Сергеевна Гончарова и Михаил Фёдорович Ларионов. Восхваляя колорит и простоту П. Гогена (Paul Gauguin) и А. Матисса (Henri Matisse), с одной стороны, и жизнеспособность местных форм искусства, с другой, он отвергал символистскую тайну в пользу монументального искусства¹.

Судьба русского Серебряного века была крайне противоречива. С одной стороны, символисты оставили богатейшее наследие: некоторые из их идей и артефактов были прообразом лингвистических и визуальных экспериментов авангарда 1910–1920-х годов, включая геометрические редукции К. С. Малевича, известные как супрематизм. Даже идею единого и связного стиля, сочетающего архитектуру и прикладное искусство, продвигаемую конструктивистами после Октябрьской революции, можно рассматривать как продукт интереса символистов к целостному

¹ Кандинский В. В. О понимании искусства. В кн.: Точка и линия на плоскости. СПб., 2001, Азбука. С. 446.

органическому произведению искусства. С другой стороны, русские поэты и художники-символисты призывали к синтезу и синестезии в поисках духовного равновесия для своей непростой эпохи. В конечном счёте, если их тонкие смыслы действительно улавливали «небесные сигналы», звук был настолько мощным, что вызывал «резонанс повсюду» и не только в переносном смысле, но и в буквальном значении этой фразы¹.

Таким образом, искусство Серебряного века развивалось, принимало новые формы, зарождая новые эстетические принципы. Великие музыканты, композиторы, художники, поэты пытались изучить взаимосвязь, соединить два чувства: зрение и слух, выявить смысловую органику между звуками, цветами и словом. Истоки трансформации всех видов искусства были общими. Историческая ситуация, социальные изменения, «брожение умов» создали совершенно новую среду для развития художественной культуры. Все это пробудило страсть к обогащению языка каждого вида искусства с одновременной тенденцией к их взаимодействию².

Условно можно выделить различные типы синтеза искусств, характерных для того времени:

- сочетание пространственных и временных искусств (живопись и музыка);
- сочетание пространственных типов между собой (архитектура, скульптура, живопись);
- синтез пространственно-временных искусств (кино, опера, балет) и так далее.

В эпоху модернизма российские театральные мастера достигли вершины своего искусства и даже стали непревзойдёнными в своём жанре, вызывая своим творчеством восхищение западноевропейского общества и творческой интеллигенции. Театр всегда был своего рода представлением; и если театральность предполагает создание иллюзии

¹ Никифорова А. С. Идея синтеза искусств в европейской культуре XIX-XX вв.: дис. ... канд. филос. наук. М., 2016. С. 95.

² Березовая Л. Г. Серебряный век русской культуры // Новый исторический вестник. 2001. № 5. С. 39.

жизни, то современность как бы «пропитана этой театральностью»¹. Игривость и декоративность, выраженные через обилие форм, линий и цветов, являлись отличительными особенностями модернистского направления. Театр, как и модернизм, являясь по сути синтетическими направлениями искусства, стремились к символизму. В контексте модерна появилось стремление к слиянию архитектуры, так называемой «застывшей музыкой», с прикладным искусством, живописью, объединением музыки, изобразительного искусства и драматургии в театре².

Преобразование русского театрального мастерства и его восхождение на новую ступень на рубеже XIX–XX веков ознаменовалось обновлением, сопровождаемым непосредственно изменением восприятия роли театра: впервые идея согласования всех составных частей синтетического театрального действия – игра актёров, работа сценографов и вклад музыкантов – способствовала формированию единой ведущей концепции. Перечисленные составляющие подчинялись единой канве (сюжетной, художественной, музыкальной), усиливая и в то же время расширяя в значительной степени её, придавая дополнительные нюансы. Кроме того, начало XX века стало временем творческого подъёма великих русских композиторов-новаторов: Александра Николаевича Скрябина, Игоря Фёдоровича Стравинского, Сергея Ивановича Танеева, Сергея Васильевича Рахманинова. В своих работах они пытались выйти за рамки традиционной классической музыки и создать новые музыкальные формы и образы. Расцвела и музыкальная исполнительская культура. Русская певческая школа была представлена именами выдающихся оперных певцов: Фёдора Ивановича Шаляпина, Антонины Васильевны Неждановой, Леонида Витальевича Собинова, Ивана Васильевича Ершова³.

¹ Биккулова И. А. На театральных подмостках Серебряного века. К вопросу изучения феномена русской культуры рубежа XIX–XX веков // Вестник БГУ. 2016. № 1 (27). С. 161–164.

² Петушкова Т. А. Стилистика русского авангарда: учебное проектирование промышленных коллекций в дизайне костюма // Научный журнал «Костюмология». 2020. № 3. С. 8.

³ Балакина Т. И. История русской культуры. М.: АЗ, 1996. С. 203.

Распространение творчества русских композиторов Серебряного века в странах западной Европы и США повлекло за собой увеличение театральных постановок и выдвинуло балетное творчество на совершенно новый уровень. В начале XX века русский балет занял очень важные позиции в мире хореографического искусства. Русская балетная школа была обращена к академической традиции конца XIX столетия, к тем постановкам хореографа Мариуса Ивановича Петипа, которые стали классикой. Русский балет при этом не избежал и новых течений. В отличие от эстетики академизма, молодые режиссёры Антон Анатольевич Горский и Михаил Михайлович Фокин исповедовали живописный принцип, согласно которому не только хореограф и композитор, но и художник становятся полноценными авторами спектакля. Декорации к балетам А. А. Горского и М. М. Фокина создавались К. А. Коровиным, А. Н. Бенуа, Л. С. Бакстом, Н. К. Рерихом. Русская балетная школа того периода открыла миру плеяду блестящих танцоров – Анну Павловну Павлову, Тамару Платоновну Карсавину, Вацлава Фомича Нижинского и некоторых других.

Отличительной чертой культуры начала XX века стали произведения выдающихся театральных режиссёров. Константин Сергеевич Станиславский, основоположник психологической драматической школы, считал, что будущее театра в глубоком реализме, в решении сверхзадач актёрской игры. Всеволод Эмильевич Мейерхольд проводил исследования в области театральной условности, обобщения и использования элементов театра масок. Евгений Багратионович Вахтангов предпочитал в начале XX века выразительные, зрелищные и радостные спектакли¹.

Тенденция к совмещению разных форм творческой деятельности становилась всё более очевидной. В авангарде этого процесса стоял «Мир искусства», объединивший не только художников, но и поэтов, философов и музыкантов. В 1900–1920-е годы С. П. Дягилев организовывал

¹ Шевченко Е. П. Творческие принципы Е. Б. Вахтангова в практике современного театра-студии // Russian Journal of Education and Psychology. 2014. № 6 (38). С. 25.

«Русские сезоны», представленные балетными и оперными постановками, театральной живописью, музыкой в Париже, Лондоне, Риме и других столицах Западной Европы.

В первое десятилетие своего существования в России (сразу после Франции) появился новый вид искусства – кинематография. В 1903 году были созданы первые «Электрические театры» и «Иллюзии», а к 1914 году построено уже около 4 000 кинотеатров. В 1908 году был снят первый российский художественный фильм «Стенька Разин и княгиня», а в 1911 году – первый полнометражный фильм «Оборона Севастополя». Кинематография быстро развивалась и стала очень популярной¹. В 1914 году в России было около 30 отечественных кинокомпаний. И хотя основную часть кинопродукции составляли фильмы с примитивным мелодраматическим сюжетом, участие в их создании принимали известные всему миру актёры и режиссёры: Яков Александрович Протазанов, Иван Ильич Мозжухин, Вера Васильевна Холодная, Алиса Георгиевна Коонен². Бесспорным достоинством кинематографии являлось то, что она была доступна всем слоям общества. Российские кинематографические фильмы, которые снимались в основном как экранизации классических произведений, стали первой ласточкой в формировании «массовой культуры», неопременного атрибута буржуазного общества³.

Таким образом, специфичность искусства Серебряного века заключается в радикальном и коренном пересмотре окружающей действительности, поскольку человечество вступило в новую эпоху своего развития, для которой уже не были в авторитете предыдущие идеалы и настроения недавнего прошлого. Творческая интеллигенция предложила заглянуть в античное прошлое, с целью найти качественно новые ориентиры для жизни именно в той эпохе, что должно было помочь решить

¹ Что нужно знать о российском кино? От первого фильма до перестройки. // Культура.РФ [Сайт]. URL: https://www.culture.ru/s/god_kino/ (дата обращения: 12.02.2024).

² Устюгова В. В. «Королевы» русского экрана: аккумуляция идеалов модерна // Вестн. Перм. ун-та. Сер. История. 2007. № 3 (8). С. 115.

³ Там же. С. 118.

ряд проблем и противоречий эпохи современной, пересмотреть взгляд на известные вещи, символы и образы. Кроме того, важным проявлением искусства Серебряного века становится его гибкость и способность к творческому синтезу, то есть процессу соединения ранее разрозненных вещей и образов в единую мировоззренческую картину, и формирование трёх типов синтеза искусств – на основе сочетания пространственных и временных типов искусства, сочетания пространственных типов искусства между собой, а также процесс интеграции пространственно-временных видов искусства, которые включают в себя оперу, балет и кино.

В контексте рассмотренных в первой главе представленного исследования вопросов и проблем мы смогли прийти к конкретным выводам, позволяющим раскрыть теоретико-методологические аспекты изучения моды как феномена русской культуры Серебряного века. В частности, мы выяснили, что мода должна рассматриваться в границах некой аналитической матрицы – и как феномен, и как процесс; и как ситуативный компонент социального бытования, и как следствие исторического развития определённого этноса и глобального социума, в целом. Вместе с тем мода выступает своеобразным маркером, с помощью которого человек относит себя к той или иной группе. В то же время, она является средством индивидуального выражения. В своей основе концепция моды включает в себя идею последовательности и процесса приобретения определённого статуса, а также взаимосвязь культурных аспектов как традиционных, так и новаторских. Кроме того, в своём наиболее широко применимом значении термин «мода» подразумевает временное доминирование определённых эстетических предпочтений. Данное понятие отражает деятельность людей, связанную с такими процессами, как создание, продажа и использование вещей.

Важно отметить, что и само понятие модернизм является достаточно сложным, включающим в себя как художественно-эстетическую, так и идейно-философскую и политическую перспективы. Это направление

зародилось в ответ на бурное развитие науки и техники и характеризовалось, с одной стороны, восхищением научно-техническим прогрессом, а с другой стороны, обращением к «истокам», то есть к традиционным представлениям о мире. Конкретным выражением этих противоречивых тенденций стала идея синтеза искусств при превалировании природных орнаментов в декоративно-прикладном творчестве. Темы динамики и морской жизни как отражение стремления к обновлению, движения, всепобеждающей жизни нашли своё воплощение в работах знаменитых представителей русского модерна. Модерн в каждой стране имел отличия, обусловленные своеобразием конкретного этноса, населяющего эту страну. В частности, идеи модерна были воплощены в удивительных образцах творчества эпохи Серебряного века в России. В то же время, как было упомянуто выше, российское искусство достигло в период Серебряного века пика своего творческого развития. Многие деятели искусств, их идеи, их потенциал способствовали этому ренессансу. Появились новые театры, бурно развивалась архитектура стиля модерн, открывая перед широкой публикой новые формы зодчества. При этом социально-политическая среда Российской империи начала XX века характеризовалась комплексным кризисом как политическим, так социально-экономическим и культурным, огромным разрывом между отсталой самодержавной политической системой, застрявшей в XVIII веке и прорывной экономикой капиталистической модернизации, в обществе царила атмосфера осознания необходимости радикальных жизненных перемен и их скорого прихода. Появились новые литературные движения: символизм, акмеизм, футуризм, так как реалистичное будничное изображение жизни больше не удовлетворяло авторов.

Исходя из этого, можно прийти к выводу о том, что характерной особенностью культуры Серебряного века было стремление избежать настоящего, которое казалось слишком противоречивым и неоднозначным. Русские поэты, художники и философы за вдохновением обращались

к сюжетам древних мифов, древнерусским сказаниям, используя для воплощения своих идей оригинальный синтез искусств. Именно синтез искусств был характерной чертой культуры Серебряного века, воплощая в себе стремление к универсальности и целостности восприятия действительности.

Всякий отдельный род искусств так или иначе отражал и выражал лишь некий свой аспект художественного творчества и бытия человека, в то время как в данную историческую эпоху – эпоху культурного, религиозного, социально-экономического слома и бурных преобразований в обществе всё более отчётливо, особо остро и мучительно ощущалась, на экзистенциальном уровне, проблема утраты целостности человека, утраты целостного образа мира, утраты высших ценностей и смыслов, и, вообще, проблема утраты культурной идентичности. В следствие этого люди искусства, творцы, философы и иные активные деятели Серебряного века пытались искать и обретать эту новую целостность человека, целостность его мировосприятия и существования, – так или иначе обнаруживаемую ими, прежде всего, в искусстве, с их своеобразным новым культом искусства, культом художественного творчества и, шире, – культом создания, творения нового, в перспективе, человека, прежде всего – в его универсальности и раскрываемых его творческих потенций.

Разумеется, данная идея синтеза искусств, идея человека-творца, соответствующие творческие поиски, связанные с обретением новой идентификации и самовыражения личности, так или иначе находили своё выражение и репрезентацию в моде данной эпохи, в её, моды, разнообразных тенденциях и формах.

ГЛАВА 2

ОСНОВНЫЕ ИДЕЙНЫЕ ТЕЧЕНИЯ РУССКОГО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА, СЦЕНИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И МОДЫ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

2.1 Отражение эстетических устремлений художников Серебряного века в мировоззрении и творчестве представителей объединения «Мир искусства»

Серебряный век в русской и мировой культуре стал переломным моментом в развитии искусства и представлений западной цивилизации о своём дальнейшем месте в истории человечества, об осознании себя в этом мире и изменении взглядов на значимость и сущность отдельных вещей, образов и символов в процессе его развития. Важнейшую роль в этом играло русское творческое объединение «Мир искусства», которое было в авангарде русского Серебряного века, причём особую значимость в популяризации русской культуры и искусства за границей имели главные идеологи данного сообщества – Сергей Павлович Дягилев и Александр Николаевич Бенуа.

В 1908 году знаменитый русский антрепренёр С. П. Дягилев арендовал большое здание Оперы в Париже для проведения «Русского сезона» с участием Фёдора Ивановича Шаляпина в опере «Борис Годунов»¹. Для поддержки проекта С. П. Дягилев привлёк меценатов: Савву Тимофеевича Морозова, графиню Шевини, принцессу де Полиньяк и банк Гангсбурга².

¹ Ведерникова М. Балет как социокультурный феномен. (К 100-летию русских балетных сезонов С.П. Дягилева). М., 2010. С. 32.

² Мокроусов А. Б. Деньги и искусство между Востоком и Западом. С. П. Дягилев. Материалы к биографии. 1902–1926 // Теория моды. 2010. № 15. С. 167.

Важно отметить, что постановки, созданные и организованные под общим руководством С. П. Дягилева, были поистине русскими во всех отношениях, то есть в отношении музыки, режиссуры, хореографии и декораций, практически все актёры, певцы и музыканты были русскими по происхождению. Зрелищное признание этого и всех последующих сезонов стало триумфом традиций русской культуры, не говоря уже о выступлениях как таковых. Петербургские газеты писали тогда: «Захватывающая живучесть чувств, живописность, единство трагического и комического. Настоящий триумф!»¹.

В 1909 году С. П. Дягилев привёз во Францию русскую балетную труппу. Основные партии танцевали Анна Павлова и Вацлав Нижинский. Костюмы и декорации были созданы по картинам русского художника Александра Бенуа. Премьера «Половецких плясок» из оперы «Князь Игорь» вызвала у зрителей особый восторг. Критики объявили этот танец лучшим в мире: в нём они увидели воплощение буйства русской жизни и души, которая восхищала французскую публику. Живший тогда в Париже художник Валентин Александрович Серов писал в газете «Петербург», что русский балет был тем единственным, на что в Париже можно смотреть с удовольствием². В частности, французский композитор и музыкант-критик Клод Дебюсси (Claude Achille Debussy) рассказал французам о благотворном влиянии русского искусства: «Русское даёт нам новые импульсы для избавления от нелепой скованности»³. Вклад С. П. Дягилева, как и русского балета, в мировую культуру невозможно измерить. А. Н. Бенуа назвал его Геркулесом и сравнил с Петром Великим. С. П. Дягилев сумел поразить мир свежестью идей.

По меткому выражению А. Н. Бенуа, приведённому в статье М.В. Яковлевой «Феномен «Русского стиля» в отечественной и зарубежной

¹ Закудрявская В. А. Мода и театр в сценических костюмах мирискусников и авангардистов в «Русском балете С. П. Дягилева» // Научный журнал «Костюмология». 2020. № 2. Т. 5. С. 8.

² Кудря А. И. Валентин Серов. М.: Молодая гвардия, 2008. С. 98.

³ Нетупская О. М. Художники в антрепризе «Русские сезоны»: новые пути визуальной эстетики в театре // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2015. № 1. С. 121.

моды», посвящённой анализу особенностей русского стиля в отечественной и европейской моде, в Париже победили тогда не Бородин, не Римский-Корсаков, не Шаляпин, не Головин, не Рерих, не Дягилев, а русская культура, в целом: восторжествовала самобытность русского искусства с его убедительностью, свежестью и непосредственностью, его дикой силой: «Наша русская простота и наивность оказались в Париже – в самом культурном Париже – более утончённым, более продвинутым и чувствительным, чем то, что обычно было локально»¹.

Но в контексте темы нашего исследования, самым важным было то, что музыку, балет и живопись С. П. Дягилев соединил в единое целое. Благодаря С. П. Дягилеву произошла революция в танце, театре, сценическом искусстве и моде. Можно сказать, что «Русские сезоны» возникли из синтеза искусства, и балет был воспринят в Париже как одно из величайших открытий новой эры в искусстве. С. П. Дягилев создал великолепный ансамбль балета из одарённых артистов, которые впоследствии достигли звёздного статуса. Среди них – Ольга Степановна Хохлова (Olga Ruiz Picasso), Валентина Ивановна Кашуба, Тамара Левкиевна Жевержеева, и многие другие². Серж Лифарь (Сергей Михайлович Лифарь), балетмейстер и хореограф, впоследствии стал руководителем Парижской Гранд Опера. Балерина Анна Павловна Павлова участвовала только в первом сезоне, а потом организовала свою группу. Одной из наиболее ярких звёзд среди этого сонма был Вацлав Фомич Нижинский, выдающийся танцор балета, известный своими прыжками (иногда казалось, что при выполнении сложных па он словно зависает в воздухе)³. Его пластика до сих пор считается эталонной в балете и является примером для подражания у современных балетных исполнителей. После такого блестящего старта,

¹ Яковлева М. В. Феномен «русского стиля» в отечественной и зарубежной моде // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2016. № 2 (27). С. 170.

² Пожарская М. Н. Русские сезоны в Париже. Эскизы декораций и костюмов, 1908–1929. М.: Искусство, 1988. С. 158.

³ Нетупская О. М. Художники в антрепризе «Русские сезоны»: новые пути визуальной эстетики в театре // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2015. № 1. С. 119.

став известными публике, артистам было легче строить свою будущую карьеру.

С. П. Дягилев вывел на авансцену целую плеяду выдающихся хореографов и танцоров. Среди них – Михаил Михайлович Фокин, Леонид Фёдорович Мясин, Вацлав Фомич Нижинский, Джордж Баланчин (Георгий Мелитонович Баланчивадзе); Анатолий Иосифович Вильтзак, Антон Долин (Сидни Фрэнсис Патрик Чиппендейл Хили-Кэй, Sydney Francis Patrick Chippendall Healey-Kay), Серж Лифарь, Анна Павловна Павлова, Тамара Платоновна Карсавина, Ида Львовна Рубинштейн, Ольга Александровна Спесивцева, Вера Николаевна Немчинова, Александра Дионисиевна Данилова.

Хореографом балетов в «Русских сезонах» С. П. Дягилева был Михаил Фокин, который известен постановками необычных с точки зрения пластики танцев. М. Фокин оригинально сочетал элементы классического драматического танца с элементами экспрессионизма. Многие считают его величайшей балетной постановкой «Петрушку»; другие – «Сильфиды»¹. В 1910 году публике был представлен поставленный М. Фокиным балет «Шахерезада» на музыку Н. А. Римского-Корсакова. Труппа Дягилева много гастролировала по таким странам как Великобритания, Соединённые Штаты Америки, Германия, Италия, Испания, Южная Америка, но не всегда благосклонно принималась публикой².

Выдающиеся композиторы Николай Николаевич Черепнин, Игорь Фёдорович Стравинский, Клод Дебюсси (Claude Achille Debussy), Сергей Сергеевич Прокофьев, Мануэль де Фалья (Manuel de Falla), Эрик Сати (Eric Alfred Leslie Satie), Жорж Орик (Georges Auric), Николай Дмитриевич Набоков создали новую оригинальную музыку для балетов «Русских сезонов» С. П. Дягилева. Известнейшие и признанные художники своего времени были авторами декораций и костюмов, ставших культовыми: Александр

¹ Бенуа А. Н. Мои воспоминания. В 2-х т. М.: Наука, 1980. Т. 1. С. 134.

² Пожарская М. Н. Русские сезоны в Париже. Эскизы декораций и костюмов, 1908–1929. М.: Искусство, 1988. 291 с.

Николаевич Бенуа, Лев Самойлович Бакст и Николай Константинович Рерих, Мстислав Валерианович Добужинский, Наталья Сергеевна Гончарова, Михаил Фёдорович Ларионов, Пабло Пикассо, Анри Матисс и Наум Габо (Наум Борисович [Неемия Беркович] Певзнер). Прославленный художник Александр Николаевич Бенуа считается одним из главных вдохновителей творческого объединения «Мир искусства» и «Русских сезонов», в частности. Он является автором костюмов к балетам «Павильон Армиды», «Сильфиды» и «Петрушка», более того – его называют предвестником «русского стиля». Впоследствии данный стиль найдёт своё отражение и в творчестве Натальи Сергеевны Гончаровой, например, в балете «Свадебка», и Михаила Фёдоровича Ларионова в балете «Шут»¹. Инновационными для того времени стали костюмы для балетов «Моряки» и «Китти», выполненные из металла, пластика и ткани по эскизам Наума Габо и Антона Певзнера (Натан Абрамович [Нота Беркович] Пёвзнер)².

Красочные костюмы картин Льва Бакста и его образы оказали мощное влияние на моду. Экзотика и ориентализм стали неотъемлемой частью модной жизни парижан, что нашло отражение в одежде, причёсках, в убранстве домов и магазинов. Л. С. Бакст занял особое место в истории модного творчества. Под влиянием восточного и античного стиля костюмы Л. С. Бакста для балетов «Карнавал», «Шахерезада», «Синий бог», «Послеполуденный отдых фавна» и «Дафнис и Хлоя» сформировали основу для творчества и будущей популярности известных в первой половине XX века парижских кутюрье, в частности, таких как Поль Пуаре. Мотивы Льва Бакста можно увидеть в работах парижских домов моды «Пакен» («Paquin»), «Сёстры Калло» («Callot Sœurs»), «Дреколь» («Drecoll»), «Бабани» («Babani») и многих других³. Сейчас костюмы Русского балета хранятся в

¹ Приложение 11, с. 276; 15, с. 282; 19, с. 294.

² Бенуа А. Н. Мои воспоминания. В 2-х т. М.: Наука, 1980. Т. 1. С. 142.

³ Васильев А. А. Костюмы Русских сезонов Сергея Дягилева: Выпуск 2. М.: Этерна, 2012. С. 32.

Канберре, в Национальной галерее Австралии, в Лондоне, Стокгольме, Техасе и, конечно же, в Театральном музее Санкт-Петербурга¹.

Под влиянием «Русских сезонов» С. П. Дягилева модные тенденции 1910-х годов обогатились такими элементами как абажуры и тюрбаны, возник даже культ загара. В то же время, объёмные кринолиновые юбки балета М. Фокина «Карнавал» послужили источником вдохновения для создания популярного во время Первой мировой войны силуэта «военного кринолина»². Подобный рост популярности русской культуры в Европе, выразившийся в своём заключительном этапе в гастрольном движении, был связан, прежде всего, с идейной основой, заложенной непосредственно участниками творческого объединения «Мир искусства», оказавшими значительное влияние на развитие моды рассматриваемой эпохи.

Изначально так назывался журнал, вокруг которого формировался круг единомышленников из деятелей искусства. Основателями журнала являлись Л. С. Бакст, А. Н. Бенуа, Д. В. Filosofov, К. А. Сомов и сам С. П. Дягилев³. В журнале отражены ключевые эстетические направления эпохи Серебряного века. Первый выпуск упомянутого журнала состоялся в 1898 году, за ним последовала первая из пяти выставок; журнал прекратил своё существование через четыре года после официальной регистрации объединения в 1890 году, а через пять лет была полностью остановлена деятельность сообщества⁴. Однако журнал способствовал развитию целого художественного направления и оказал значительнейшее влияние на эпоху в целом и на формирование модных тенденций в частности. Возникло движение «мирискусников» – по названию журнала. Многие из деятелей, разделявших основные идеи и эстетические принципы этого движения, приняли решение присоединиться к выставкам ассоциации под одноимённым названием. Среди них – Филипп Андреевич Малявин,

¹ Ласкин А. Известные Дягилевы или конец цитаты. СПб., 1994. С. 178.

² Приложение 13, с. 279.

³ Ласкин А. Известные Дягилевы или конец цитаты. СПб., 1994. С. 178.

⁴ Там же, С. 179.

Николай Константинович Рерих, Михаил Васильевич Нестеров, Константин Алексеевич Коровин, Игорь Эммануилович Грабарь, Валентин Александрович Серов, Михаил Александрович Врубель, а также приглашённые мастера из-за рубежа¹.

Кроме того, журнал «Мир искусства» стал платформой для творческой деятельности отечественных мыслителей и религиозных писателей, стремившихся к возрождению и развитию духовности. В числе них были Дмитрий Сергеевич Мережковский, Лев Исаакович Шестов (Иегуда-Лев Исаакович Шварцман, Николай Максимович Минский (Вилёнкин), Василий Васильевич Розанов. С 1910 по 1924 годы деятельность «Мира искусства» была возобновлена, хотя и без чётко выраженной эстетической направленности, то есть в более широком формате. В 1920-е годы многие участники переехали в Париж, где продолжали следовать художественным предпочтениям своей юности².

В целом, движение «Мир искусства» сформировалось вокруг двух ключевых концепций. Основная цель данного движения – это восстановление артистизма как основополагающего свойства русского искусства, а также его освобождение от разнообразных внешних влияний, будь то политические, социальные, с акцентом на так называемую чистую эстетику. Такое стремление нашло отражение в девизе «искусство ради искусства». Многие из участников отвергали академические традиции и проявляли интерес к романтизму и символизму, черпая вдохновение из различных трудов: из творчества прерафаэлитов, Пюви де Шаванна (Puvis de Chavannes), образов Арнольда Бёклина (Arnold Böcklin), модерна и ар-нуво, а также сказок Эрнста Теодора Вильгельма Гофмана (Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann), музыки Рихарда Вагнера (Wilhelm Richard Wagner)³. Для мирискусников было также характерно стремление интегрировать русское искусство в общеевропейское художественное пространство.

¹ Эткинд М. Александр Николаевич Бенуа. Л. М., 1965. С. 152.

² Бенуа А. Н. Возникновение «Мира искусства». Л., 1928. С. 31.

³ Лапшина Н. П. «Мир искусства». Очерки истории и творческой практики М., 1977. С. 84.

Вторая и не менее важная идея движения мирискусников – романтизация и поэтизация национального наследия Российской империи, особенно эпохи XVIII века, что привело к возникновению прозвища «ретроспективные мечтатели» по отношению к членам ассоциации¹. основополагающий постулат направления «Мира искусства» заключается в его инновационности, выглядевшей крайне необычно в рассматриваемый исторический период. Направление зародилось непосредственно на основе изысканного эстетического чутья, художественных предпочтений и оригинальных идей участников этого сообщества. Их творчество демонстрировало всему миру, что русское искусство глубоко проникнуто духом национальной эстетики. Характерные особенности их творчества включают элегантность форм, придающую русской живописи статус самостоятельного искусства; «изысканное украшательство»; «тоску по прекрасному»; элементы неоклассицизма; «личностную близость».

Деятели «Мира искусства» проявили заметный интерес к современному театру, музыке и хореографии. Несмотря на то, что «Мир искусства» не достиг полного расцвета, он оказал большое влияние на искусство первой трети XX века и в значительной степени способствовал повышению уровня эстетического развития как в России, так и в Европе, оставив яркий отпечаток в истории искусства и интеллектуальной жизни². В рамках данного исследования мы рассмотрим творческую атмосферу и эстетические предпочтения единомышленников «Мира искусства», которые внесли свой вклад в движение, чтобы обозначить все его главные тенденции непосредственно как в искусстве, так и в эстетике.

Один из художников объединения, Константин Андреевич Сомов, был верен классическим идеалам красоты и до конца своих дней стремился отыскать, а также воплотить их в современном контексте искусства.

¹ Яковлева М. В. Феномен «русского стиля» в отечественной и зарубежной моде // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2016. № 2 (27). С. 169–172.

² Пожарская М. Н. Русское театральное-декорационное искусство конца XIX – начала XX века. М., 1970. С. 104.

К. А. Сомов воспринимал красоту как основополагающий смысл существования всего живого, исследуя её многообразные проявления. Художник стремился к постоянному совершенствованию своего вкуса. Жизнь К. А. Сомова – это непрерывное погружение в искусство, отражённое в дневниках и письмах, из которых можно зримо представить лицо современной ему эпохи. Он был страстно предан музыке, опере, балету, театру, литературе и поэзии и не упускал шанса погрузиться в мир живописи, будь то творения великих художников прошлого или работы его современников¹.

Мстислав Валерианович Добужинский воплощал художественные идеалы петербургской эстетики, которая ярко контрастировала с московской². Художник отличался уникальным взглядом на мир. Его давняя любовь к Санкт-Петербургу нашла отражение в его работах, где он с почтением изображал городскую элегантность и западное влияние. Он выражал восхищение скромной величественностью, знаковой архитектурой, оттенками и пространством, а также необычными линиями крыш, в совокупности отражающими дух самого Фёдора Михайловича Достоевского, символизм и загадочность каменных улиц Санкт-Петербурга. В своих записях автор отмечает чувство монотонности государственных зданий и знакомых с детства пейзажей Петербурга, которые теперь вызывают ещё большее внутреннее волнение³.

Начало творческого пути М. В. Добужинского в рамках объединения «Мир искусства» произошло во многом благодаря участию его друга И. Э. Грабаря, с которым он завёл знакомство ещё в учебном заведении Мюнхена. Последний, видя в нём пионера искусства, поддерживал его развитие. Он даже разработал маршрут для М. В. Добужинского по Парижу, знакомя его с прогрессивным французским арт-сообществом.

¹ Приложение 18, с. 291; «Сомов Константин Андреевич Somov, Konstantin Andreevich (1869–1939)»; URL: <https://gallerix.ru/album/Somov> (дата обращения 27.04.2025)

² Добужинский М. В. Воспоминания. М., 1987. С. 302.

³ Там же, С. 304.

Художник всегда высказывал слова благодарности и своей признательности И. Э. Грабарю, старался быть вдумчивым его учеником, а в отношении коллег проявлял доверие и заботу¹.

А. Н. Бенуа высоко ценил талант М. В. Добужинского во время его учёбы и неоднократно выделял его произведения на выставке «Мира искусства». Александр Николаевич сыграл ключевую роль в развитии графического стиля Мстислава Валериановича, поддержав его в выборе городского пейзажа в качестве основополагающего жанра, при этом разделив его увлечение коллекционированием, включая гравюры, и тягу к театральному искусству².

В знакомстве с К. А. Сомовым, важно отметить, что М. В. Добужинский по некоторым позициям разделял с ним схожие ценности в изобразительном искусстве и достаточно высоко оценивал утончённость и нежную поэзию графики, предлагаемую Константином Андреевичем. М. В. Добужинский с первого взгляда полюбил творческий стиль К.А. Сомова, который вдохновлял его и сильно повлиял на художественный почерк живописца. Несмотря на разные подходы к отдельным образам и символам, художники нередко давали друг другу ценные советы³.

Со Львом Самойловичем Бакстом Мстислав Валерианович Добужинский совместно преподавал в школе Елизаветы Николаевны Званцевой, где обучался Марк Захарович Шагал. М. В. Добужинский высоко ценил Л. С. Бакста не только как художника, но и за его иллюстративные работы, раскрывающие теорию искусства в книгах, а также за его выдающийся вклад в театральное искусство. Он описывал его творчество как исключительно декоративное» и «наполненное загадочной поэзией»⁴. М. В. Добужинский подчёркивал вклад Л. С. Бакста в успех «Русских сезонов» и в развитие театрального декора, оказавших огромное влияние

¹ Добужинский М. В. Воспоминания. М., 1987. С. 310.

² Эткинд М. Александр Николаевич Бенуа. Л. М., 1965. С. 173.

³ Там же С. 175.

⁴ Добужинский М. В. Воспоминания. М., 1987. С. 311.

на театральное искусство западноевропейской культуры. По мнению Мстислава Валериановича, Лев Самойлович на протяжении длительного времени оставался ключевой фигурой в формировании «вкуса» в бурлящем парижском художественном мире, и его спектакли стали предметом нескончаемых подражаний, «делая его имя в Париже синонимом высочайшего признания»¹.

Своим русофильством в эпоху петербургского «европеизма» особенно выделялись художники Иван Яковлевич Билибин и Николай Константинович Рерих. И. Я. Билибин, творчество которого характеризовалось ярко выраженной преданностью сюжетам русского фольклора и устного народного творчества, использовал изысканную каллиграфию и стилизацию, вдохновлённую народным искусством, и при этом был активным участником творческого объединения «Мир искусства». В свою очередь, Н. К. Рерих, принимавший участие в большом количестве различных экспозиций, сохранял определённую дистанцию, что добавляло его искусству некий уникальный и декоративный шарм².

Знаковой фигурой творческого объединения «Мир искусства», пользующейся особым уважением за свой талант, трудолюбие и новаторский подход в живописи, являлся Валентин Александрович Серов. М. В. Добужинский усматривал в нём слияние традиций передвижников и академизма с формирующимся новым «стилем» эпохи Серебряного века³. Некоторые работы В. А. Серова, включая «Ида Рубинштейн», «Европа», а также «Пётр», были настоящим воплощением идеалов творческого объединения «Мир искусства» и также предвестниками значительных перемен в искусстве.

С особой теплотой М. В. Добужинский отзывался о Викторе Николаевиче Остроумове, Викторе Эльпидифоровиче Борисове-Мусатове, Михаиле Александровиче Врубеле, Борисе Михайловиче Кустодиеве

¹ Бенуа А. Н. Мои воспоминания в пяти книгах. Кн. 4, 5. М., 1990. С. 230.

² Добужинский М. В. Воспоминания. М., 1987. С. 317.

³ Там же. С. 319.

и Микалоюсе Константинасе Чюрлёнисе, восхищаясь последним за то, что он был способен видеть «бесконечность космоса», и кроме того, за ту искренность и духовную глубину, которую он передавал в своих работах. Его труды, поражающие «своей грацией и лёгкостью, удивительными красками и композициями, казались нам некими незнакомыми драгоценностями»¹.

Среди друзей-литераторов М. В. Добужинского, оказавших влияние на его творческий путь, выделялись такие фигуры как Дмитрий Сергеевич Мережковский, Василий Васильевич Розанов, Александр Александрович Блок, Фёдор Кузьмич Сологуб, Алексей Михайлович Ремизов. Он высоко ценил неординарное мышление В. В. Розанова и его творчество, пронизанное смелыми парадоксами. В поэзии Ф. К. Сологуба он особо ценил иронию, А. М. Ремизова считал предвестником сюрреализма. Вячеслав Иванович Иванов, по мнению М. В. Добужинского, относился к художнику с особым трепетом, видя в нём обладателя тайных знаний, оценка которых была значима и многогранна².

Важно подчеркнуть, что М. В. Добужинский буквально олицетворял оживлённую атмосферу теплоты и согласия, царившую в кругу творческого объединения «Мир искусства». А. Н. Бенуа был несомненно сердцем этого объединения. Его дом стал местом неформальных собраний, где участники регулярно встречались и работали над одноимённым журналом. Встречи также происходили у Евгения Евгеньевича Лансере и Анны Петровны Остроумовой-Лебедевой, где вечера протекали в дружественной и креативной атмосфере.

Описывая особенности рабочего и психологического микроклимата в коллективе «Мира искусства», М. В. Добужинский в своём дневнике отмечал, что в объединении всегда царила дружеская, а не богемная атмосфера, он подчёркивал важность взаимной поддержки и совместной

¹ Лапшина, Н. П. «Мир искусства». Очерки истории и творческой практики. М., 1977. С. 98.

² Добужинский, М. В. Воспоминания. М., 1987. С. 320.

работы, а также считал своё творчество бескорыстным и независимым, то есть творчеством, в рамках которого ценятся только мнения единомышленников¹. Основным стимулом для них было стремление быть пионерами, открывая новые горизонты в искусстве. Вспоминая об этом периоде, художник называет его «возрождением»: «Это было обновление нашей художественной культуры, можно сказать, её возрождение»².

Можно с уверенностью предположить, что М. В. Добужинский видел путь «возрождения» искусства как переориентацию на определённое художественно-эстетическое измерение, при этом оставался верным существующему отображению реальности. Наивность и чистота, по его мнению, являлись выдающимся достоинством отечественного искусства рассматриваемой исторической эпохи. Следует отметить, что исследование эстетики в искусстве началось ещё до создания творческого объединения «Мир искусства», и именно это явилось одной из побудительных причин его формирования и объединило художников, которые позже стали его активными участниками, проводниками и продолжателями традиций. К таким художникам необходимо отнести Михаила Александровича Врубеля и Константина Алексеевича Коровина, внёсших значительный вклад в развитие русского искусства той эпохи³. Вместе с этим данные художники с присущей им взыскательностью относились к творчеству своих современников, что впоследствии стало отличительной чертой некоего авангардизма и критического подхода мирискусников к своим коллегам.

Основатели «Мира искусства» всячески отвергали сформировавшиеся к тому моменту излишне инновационные тенденции, которые складывались в искусстве. Так, М. А. Врубель критиковал художников Товарищества передвижных художественных выставок за их поверхностный подход к изобразительному искусству⁴. В частности, художник полагал, что из

¹ Добужинский, М. В. Воспоминания. М., 1987, С. 321.

² Там же

³ Голынец С. В. Л. С. Бакст. Л., 1981. С. 89.

⁴ Давыдова О. С. Михаил Врубель в поисках «стильно прекрасного». Биографический аспект. // Артикульт. 2021. № 3 (43). С. 62.

интимного диалога художника с природой и глубокой привязанности к объекту изображения рождается истинное искусство, поскольку природа раскрывает душу художника и позволяет по-настоящему ощутить свою собственную человечность¹. По его словам, только такое творчество может принести человеческой душе уникальное удовольствие, которое существенным образом отличается от обыденного восприятия существующей реальности.

С точки зрения М. А. Врубеля, истинная сила искусства заключается в сохранении по-настоящему свежего и непосредственного взгляда на существующий мир. Художник особенно ценил личный опыт и вдохновение, которое черпал не только из природы, но и из истории искусства, в том числе из византийских и венецианских образов, и сюжетов. Он очень трепетно к этому относился и хотел передать это чувство в собственных работах: «Я был в Торчелло, моё сердце трепетало от радости, моя дорогая Византия, какая она есть»².

М. А. Врубель искренне ценил искусство Византии, воспринимал его как фундаментальное и отражающее его понимание истинного искусства. В его довольно длительном творческом поиске, будь то создание знаменитой картины сирени или же разработка христианских мотивов для храмов Киева, ключевым оставалось переосмысление наследия как древнерусского, так и византийского. Это он считал чисто русской отличительной чертой мысли художника. Доказательством тому может служить приведённое в очерках Н.П. Лапшиной, посвящённых анализу развития творческого объединения «Мир искусства», построенному на примере деятельности главнейших представителей – основоположников этого художественного течения: А.Н. Бенуа, К.А. Сомова, Л.С. Бакста, Е.Е. Лансере, М.В. Добужинского, описание М.А. Врубелем своих ощущений от приезда в Абрамцево: «Сейчас я снова в Абрамцево, и меня опять налило, нет,

¹ Лапшина Н. П. «Мир искусства». Очерки истории и творческой практики. М., 1977. С. 102.

² Врубель М. А. Переписка. Воспоминания о художнике. Л., 1963. С. 205.

не перелилось, но я слышу ту национальную нотку, которую мне так хотелось бы передать на холсте и в орнаменте. Это музыка цельного человека, не расчленённого отвлечениями упорядоченного, дифференцированного и бледного Запада»¹.

Применительно к восприятию природы, важно отметить, что в вечернее время суток художник предпочитал созерцать живописные будни рыбацкой жизни². Его взгляд захватывал старец с лицом цвета тёмной бронзы, с серебристыми прядями и бородой, очень сильно напоминающей войлок. Он носил свитер с ароматом дёгтя, белого цвета с коричневыми полосами, подчёркивающий его стройную фигуру, и тяжёлые сапоги. Его лодка, высохшая и покрытая патиной времени с зелёным извилистым килем, напоминала речных обитателей. Свет солнца, играющий на поверхности небольшого катера, создавал эффект, схожий с ярким блеском соломы. Всё это, в сочетании с вечерними оттенками неба, создавало сцену, которую Михаил Александрович стремился чётко запечатлеть на холсте.

Из вышесказанного важно подчеркнуть, что М. А. Врубель описывает свои произведения с такой наглядностью и цветовой насыщенностью, что они оживают перед взором читателя. В своих рассказах о работах и новых замыслах он всегда акцентирует внимание на конкретных живописных деталях, подобно тому, как он создаёт эскиз, а именно, использует тонкие оттенки серебра и штукатурки, свежий оттенок зелени, цвета мебели и тканей, а также синее платье, создающее тонкую цветовую гамму. Затем, как глубокий аккорд, тело оживает в большом разнообразии оттенков, завершаясь мощным акцентом бархата шляпы, представленного в синем цвете³.

¹ Лапшина Н. П. «Мир искусства». Очерки истории и творческой практики. М., 1977. С. 102.

² Давыдова О. С. Михаил Врубель в поисках «стильно прекрасного». Биографический аспект. // Артикульт. 2021. № 3 (43). С. 62.

³ Давыдова О. С. Михаил Врубель в поисках «стильно прекрасного». Биографический аспект. // Артикульт. 2021. № 3 (43). С. 63.

Михаил Александрович являлся непоколебимым сторонником концепции «искусство ради искусства», он активно и твёрдо выступал против тех, кто призывал к прагматичному использованию искусства: «Мы в «Мире искусства» стремимся дать обществу подлинное искусство»¹. Он понимал под этим искусством поэтическое творение, отражающее самые глубокие переживания души, когда даже повседневные предметы превращаются в величественные образы, доставляющие зрителю неимоверное удовольствие. Данный взгляд разделял друг и коллега М. А. Врубеля – К. А. Коровин, который также внёс существенную лепту в развитие творческого объединения «Мир искусства».

Константин Алексеевич Коровин получал вдохновение от идеалов «Мира искусства». Он был учеником великого пейзажиста Алексея Кондратьевича Саврасова и принимал участие в выставках объединения. Последний оказал значительное влияние на К. А. Коровина². Художник выражал в своём творчестве эстетику романтизма, и эта особенность мастера повлияла на творчество К. А. Коровина³. Мастер учил, что искусство начинается с глубокого чувства любви к природе, что художник должен быть поэтом, воспевающим этот мир. К. А. Коровин, сохраняя вложенный в него через уроки А. К. Саврасова романтический дух, развил его дальше, исследуя новые художественные методы и импрессионистические техники. Художник не стремился к теоретическим открытиям, но выражал видение красоты, иногда очень просто и естественно. Именно такой подход привёл к тому, что его и прочих участников «Мира искусства» стали считать декадентами после проведённой ими своей первой художественной выставки в 1898 году⁴.

К. А. Коровин с самого детства находил в природе элементы чудесного и таинственного: «Вечера и закаты полны красоты и впечатлений»⁵, и эта загадочная красота всегда была для него источником вдохновения.

¹ Врубель М. А. Переписка. Воспоминания о художнике. Л., 1963. С. 207.

² Там же.

³ Приложение 17, с. 288.

⁴ Коровин К. Жизнь и творчество: Письма. Документы. Воспоминания. М., 1963. С. 258.

⁵ Там же, С. 259.

Для художника радость от природы была похожа на музыку. В своём творчестве он стремился передать «уловленную красоту» и пережитые эмоции. Он был убеждён, что живопись должна вызывать восхищение красотой. Эту мысль он высказал Василию Дмитриевичу Поленову, обсуждая его картину «Христос и грешник». При этом сам К. А. Коровин оценил его работу снисходительно, так сказать из вежливости, поскольку на самом деле он не был тронут предметом из-за холодности художественных средств изображения, использованных В. Д. Поленовым. Тем не менее, художник в целом разделял подход Василия Дмитриевича к «чистой живописи» и разнообразию цветов, что стало основой для его собственного искусства, в котором истинное удовольствие ему приносило восприятие красоты цвета и света, а также понимание гармонии соответствующих тонов¹.

Кроме того, К. А. Коровин выступал за применение различных импрессионистских методов в искусстве, призывая при этом искать сюжеты через цветовые гармонии и тональные отношения. Такой подход был новаторским для российского искусства конца XIX века в целом и находил отклик в основном среди молодых художников творческого объединения «Мир искусства». Необходимо подчеркнуть, что К. А. Коровин, увлекаясь поисками в области художественной выразительности, также осознавал глубокое эстетическое значение искусства, видя в нём определённое средство для раскрытия человеческой сущности, что соответствовало взглядам романтиков и классиков немецкой эстетики. Вместе с этим, К. А. Коровин, подобно другим участникам «Мира искусства», стремился к созданию искусства, обладающего конкретной эстетической ценностью. Так, он был открыт для всех его форм – начиная от древнего и вплоть до современного, включая новые направления, такие как импрессионизм и кубизм. Для Константина Алексеевича искусство должно было вызывать колоссальное духовное удовлетворение через чётко сформированное эстетическое восприятие. Художник по-особенному

¹ Там же, С. 261.

ценил декоративность в живописи, закладывал в декорации глубокий смысл, видя их как неотъемлемую часть театрального ансамбля; считал, что сценарий, музыка и визуальное оформление должны сливаться воедино¹.

Соединяя изобразительное искусство с музыкой и театром, К. А. Коровин выразил восхищение постановкой «Царь Салтан» Николая Андреевича Римского-Корсакова. Творческие находки Александра Сергеевича Пушкина и музыкальный гений композитора нашли полное отражение в сценографии. Кроме того, К. А. Коровин отметил, что он хотел, чтобы каждый его сценический элемент доставлял зрителям искреннюю радость, сравнимую непосредственно с удовольствием, получаемым от звучащей музыки. Его желание заключалось в том, чтобы визуальное восприятие зрителя было такое же насыщенное, как и душевное переживание от мелодий². В своих работах художник стремился отразить личное художественное видение, не ограничиваться предписаниями о том, как именно искусство должно выглядеть. В своих дневниках К. А. Коровин неоднократно упоминает, что искусство не должно быть искусственным творением или выдумкой. Он считает, что истинное искусство возникает естественно, в процессе поиска истинной красоты и её бесконечных органических форм: «Формы искусства хороши только в том случае, если они возникают из любви, свободы и простоты, сами по себе»³. Истинно любое искусство, в котором такой честный поиск отражения красоты осуществляется в его подлинном облике⁴.

Обобщая, можно сделать вывод, что основной целью творческого объединения «Мир искусства» стало нахождение подходящих форм для выражения чистой естественной красоты, и многие из них сумели создать уникальные и ценные произведения, которые обрели своё место в истории искусства. Творческое объединение «Мир искусства» стало

¹ Коровин К. Жизнь и творчество: Письма. Документы. Воспоминания. М., 1963., С. 265.

² Там же. С. 257.

³ Коровин К. Жизнь и творчество: Письма. Документы. Воспоминания. М., 1963, С. 267.

⁴ Там же. С. 269.

мощным центром развития, продвижения и популяризации русской культуры в Западной Европе в эпоху зарождавшегося Серебряного века, причём идейно-ценностная составляющая данного творческого объединения была сведена к совершенно новому, качественно иному восприятию русской культуры и искусства, творимого на рубеже эпох, в значительной мере, на основе традиций русского устного народного творчества, древних образов и символов. Во многом благодаря творчеству таких художников как К. С. Сомов, М. В. Добужинский, М. А. Врубель, К. А. Коровин удалось синтезировать новое представление о формировании художественных образов в рамках зарождавшейся новой эпохи в истории мирового и отечественного искусства. В свою очередь, благодаря личному обаянию, творческим усилиям и организаторским способностям С. П. Дягилеву удалось популяризировать русскую культуру за рубежом в рамках «Русских сезонов», создать совершенно новое видение русского художественного мира для западноевропейского обывателя, а также соединить воедино креативные замыслы русских художников – членов творческого объединения «Мир искусства» с театром и музыкой. В результате этого удалось также открыть новый взгляд на развитие модных тенденций того времени, попытаться соединить в моде как неотъемлемом атрибуте искусства все новшества Серебряного века, его идейно-ценностную сущность и мировоззрение, характеризовавшее надвигающуюся новую эпоху развития человечества.

2.2 Искусство и мода Серебряного века в контексте сопряжения традиционной русской духовности и идей модернизма

Модернизм представляет собой философское движение конца XIX – начала XX веков, характеризующееся абстрактным мышлением,

которое отошло от реализма, романтизма и убеждений эпохи Возрождения, господствующих в ранний исторический период развития человечества¹. В своей эстетике движение апеллировало к неоромантизму или символизму, декоративной и живописной гармонии линий и было известно под разнообразными названиями в разных странах (таких как ар-нуво, сецессион, в то время как в России оно получило название).²

Зарождение и развитие модернизма становится проявлением существующей духовной атмосферы того времени. Под духовной атмосферой можно понимать совокупность ценностных, культурных, духовных установок, существующих в человеческом обществе, которые определяют эволюцию его мировоззрения, выбор дальнейшего пути развития и поиска сущности собственного бытия. Духовная атмосфера, как правило, формируется под воздействием каких-либо исторических событий большого масштаба, в результате которых человечество проходит через серьёзные испытания и различные временные и событийные вызовы. Применительно к рубежу XIX–XX веков это выразилось в завершении Золотого века западноевропейской культуры, в рамках которого появились основополагающие художественные произведения, и постепенным переходом к Серебряному веку, когда представители творческой интеллигенции приступили к поиску новых смыслов своего бытия, пытались понять тонкие взаимосвязи между природой вещей и внутренним миром человека³. Духовная атмосфера этого времени характеризуется началом эпохи свободы, проявлениями которой стали новые стили в музыке, одежде, новое видение роли театра в жизни человека, появления немого кинематографа и новых видов танца, выход национальных культур (музыки, архитектуры, изобразительного творчества) на международную арену.

¹ Королёва С. В. История стиля модерн. Особенности художественной образности предметного убранства интерьера и декоративно-прикладного искусства // Известия ТулГУ. Гуманитарные науки. 2013. № 1. С. 69.

² Пожарская М. Н. Русское театральное-декорационное искусство конца XIX - начала XX века. М., 1970. С. 104.

³ Костерина М. Г. Стиль модерн как завершающий этап развития эпохи романтизма // Вестник Алтайской государственной педагогической академии. 2010. № 4. С. 18.

Применительно к популяризации элементов национальных культур важно подчеркнуть, что духовная атмосфера жизни человечества стала многоаспектной и разносторонней, поскольку впервые был брошен вызов монополии западноевропейской культуры, господствовавшей на протяжении столетий, в то время как многие национальные культуры воспринимались как второстепенные или чрезмерно чуждые нормальному человеческому восприятию. Разумеется, ввиду своей географической близости к Западной Европе, началось активное продвижение русской традиционной культуры, что найдёт своё отражение в зарождении стиля «а-ля рюс». Именно тогда европейцы смогли познакомиться с культурой России, лучше познать её глубину, многогранность и нацеленность на тесное соединение фольклора, человеческой души и религиозных мотивов, что всегда характеризовало духовный фундамент российской цивилизации, вобравшей в себя элементы культур множества других народов, населявших в то время Российскую империю.

На рубеже XX–XXI веков появился ряд научно-исследовательских работ, в которых описывались проблемы художественного характера такого феномена как «модерн», представляющий собой достаточно сложный культурный стиль, включающий в себя множество направлений, таких как неоромантизм, неоготика, ренессанс, неоклассицизм, рационализм, иррационализм. В зависимости от территориальной принадлежности он имел разные названия: венский, берлинский и парижский модерн в Западной Европе, модерн Москвы и Санкт-Петербурга, а также российские и восточноевропейские провинциальные проявления модерна¹.

На протяжении длительного времени модерн обнаруживал стремление стать единым синтетическим стилем, где все элементы среды обитания человека выполнены в одном ключе. Вместе с тем растёт интерес к прикладному искусству: дизайну интерьеров, керамике, книжной графике. Естественная декоративность модерна

¹ Которн Н. История моды в XX веке. М.: Тривиум, 1998. 175 с.

воплощена в разных жанрах¹. Дизайнеры в стиле модерн очень разнообразно и индивидуально интерпретировали природу. Направление представило чувственный, выразительный узор с обилием фигур, закрученных в локоны, и взрывами изогнутых линий. Резные украшения на основе природных мотивов листы, цветы, насекомых изготавливались из дорогих пород дерева, таких как палисандр и красное дерево; для инкрустаций и облицовки использовались экзотические породы дерева, слоновая кость и драгоценные металлы; позолоченные бронзовые накладки для декора. Модерн представляет собой единство и вдохновение природы. В одежде становятся актуальными слегка струящиеся ткани: женщина окончательно освобождается от оков кринолинов и обилия кружев. На сложных принтах одновременно изображены лилии, цикламены, изогнутые стебли тростника, глаза хищников и светящееся оперение необычных птиц.

Модерн, заимствовавший лучшие черты древнегреческой и римской одежды, во многом опирался на известные античные основы и соответствующие для них сюжеты. Дамские платья из тонких тканей с изысканными драпировками, расшитые золотом, вошедшие в моду в период Серебряного века, позволяют визуализировать эту эпоху и погрузиться в прошлое. Явившись продолжателями роскошного модерна конца XIX века, дизайнеры обратились к орнаментальным мотивам. Ар-деко, одно из течений модерна, буквально означает «декоративное искусство». Это направление зародилось во Франции в 1925 году во время международной выставки в Париже и сразу стало популярным в Соединённых Штатах Америки и Западной Европе. Особой модой стали стилизации на тему Древнего Египта, а также геометрические узоры, пришедшие из культуры африканских племён,

¹ Бородина С. Эксперимент с нормой: стиль модерн в архитектуре и прикладном искусстве // Мир искусств: Вестник Международного института антиквариата. 2014. № 3 (07). С. 118.

и кубические формы из живописи современных художников¹. От мебели и тканей до керамики и изделий из металла всё было захвачено модой на экзотические материалы и изделия ручной работы. Интерьер в стиле ар-деко чаще всего выбирают люди, обладающие утончённым вкусом и не представляющие свою жизнь без роскоши. Они не боятся смелых и изысканных форм, ценят их и удивляют посетителей эксклюзивными предметами интерьера².

Необходимо подчеркнуть, что безошибочными чертами интерьера ар-деко являются строгие геометрические формы, чёткие линии, контрасты и лёгкие контуры, массивные зеркала. Ар-деко редко используется в повседневной одежде и больше подходит для особых случаев. Крой призван скрыть талию и округлые формы, превращая женскую фигуру в прямоугольник. Простота стиля компенсируется обилием декоров и узоров. Ткань всегда должна казаться благородной, а цветовая гамма оставаться нейтральной, поэтому в ней преобладают серые, коричневые и бежевые тона, дополненные оттенками серебристого, чёрного и белого. Приветствуются дорогие меха и изделия с их элементами.

На территории России стиль «модерн» возник под влиянием масштабных идеологических изменений рубежа XIX–XX веков, которые привели к коренной трансформации множества социально-экономических, этнических и бытовых качественных характеристик российского общества, жизнь которого изменилась радикальным образом³. Русский модернизм нёс в себе эстетическую функцию, что хорошо отражает литература и театральные декорации (в отличие от стран Западной Европы – там модернизм сопровождался созданием новых стилей специально для крупного производства). В этих направлениях особое внимание

¹ Кон-Винер Э. История стилей изобразительных искусств / пер. с нем. под ред. М. М. Житомирского. Изд. 4-е. М.: URSS, 2010. С. 145.

² Которн Н. История моды в XX веке. М.: Тривиум, 1998. С. 54.

³ Костерина М. Г. Стиль модерн как завершающий этап развития эпохи романтизма // Вестник Алтайской государственной педагогической академии. 2010. № 4. С. 17.

акцентировалось на метафорах и символизме, отражающих социальные, политические и культурные изменения, новые идеи и настроения эпохи¹.

Использование иконографического подхода обнажило темы, присущие модерну, насыщенные влиянием символистских идей. Иконографический подход, как метод исследования в истории искусства и культурологии, представляет собой систематический анализ визуальных образов, символов и аллегорий с целью интерпретации их скрытых значений и культурного контекста. Этот метод акцентирует внимание на содержании произведения искусства, а не на его формальных характеристиках, раскрывая исторические, религиозные, философские и социальные идеи, которые художник стремился передать.

Сущность иконографического подхода заключается в разложении визуального образа на составные элементы, каждый из которых рассматривается как носитель определённого значения. Эти значения могут быть условными, символическими или аллегорическими, и их понимание требует глубоких знаний в области истории, мифологии, литературы и религии. Иконография, таким образом, выступает в качестве ключа к пониманию языка визуальных символов, который был широко распространён в искусстве прошлого.

Национальные школы (и русские, и западные) обладали своей уникальной палитрой. Русская, например, обращалась к мотивам эпических сказаний и легенд, которые М. А. Врубель трансформировал не только в своих полотнах, но и в элементах интерьера. Так, им был создан майоликовый камин, где воспроизведена сцена из древнерусского эпоса с изображением былинных героев Микулы Селяниновича и Вольги Святославича².

¹ Королёва С. В. История стиля модерн. Особенности художественной образности предметного убранства интерьера и декоративно-прикладного искусства // Известия ТулГУ. Гуманитарные науки. 2013. № 1. С. 69.

² Давыдова О. С. Михаил Врубель в поисках «стильно прекрасного». Биографический аспект. // Артикульт. 2021. № 3 (43). С. 59.

Основателем западного иконографического метода считается немецкий учёный Эрвин Панофский (Erwin Panofsky), чья работа «Иконография и иконология: Введение в изучение искусства Ренессанса»¹ заложила основы для систематического иконографического анализа. Хотя Э. Панофского часто называют основоположником современного иконографического метода, его работа базировалась на исследованиях Аби Варбурга (Aby Warburg) и других учёных, таких как Август Шеemark (August Schmarsow) и Генрих Вёльфлин (Heinrich Wölfflin). Эти исследователи заложили основы для систематического изучения символики и аллегорий в искусстве, что позволило Э. Панофскому разработать более стройную и комплексную методологию.

Иконографический подход представляет собой важный инструмент для понимания произведений искусства и культуры. Он позволяет исследователям раскрыть скрытые смыслы и значения, закодированные в визуальных образах, и получить более глубокое представление об историческом и культурном контексте, в котором они были созданы.

Возникновение модерна было стимулировано «жизненной философией», которая проявилась через образы пробуждения, динамики, юности и весеннего возрождения. Влияние философского взгляда на мир, в частности идей Фридриха Ницше о жизни как бесконечном взаимодействии животворных сил, заметно отразилось на восприятии художниками всего окружающего мира. Например, тема движения нашла различные интерпретации в творчестве представителей модерна.

Скульпторы, в числе которых был француз Пьер Рош (Pierre Roche), активно обращались к воплощению образов танца. Пьер Рош, например, создал статую американской танцовщицы Лои Фуллер (Loïe Fuller), чей танец был поистине захватывающим благодаря уникальному сочетанию естественных движений, вдохновлённых музыкой, и искусных манипуляций с волнистыми тканями, эхом следовавших

¹ Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance, 1939

за движением тела. Её воздушный плащ, величиной почти вдвое превышающий саму танцовщицу, был сравним с красивейшим огненным языком пламени¹.

Темы динамики и морской жизни нашли своё отражение в работах знаменитых представителей русского модерна, в числе которых Фёдор Осипович Шехтель и Анна Семёновна Голубкина. Знаменитая спиральная лестница, разработанная первым для особняка Степана Павловича Рябушинского, словно стремится к небесам, увенчанная светильником необычной формы, напоминающим медузу². В свою очередь, А. С. Голубкина внесла элементы движения и жизни в фасад Художественного театра, создавая динамичный карниз над его входом³.

Для декоративно-прикладного искусства того времени характерны конкретные природные мотивы. Скульпторы-модернисты уделяли большое внимание отдельным элементам фауны, флоры, в том числе пернатым, бутону, зелени, а также стрекозам и «лепидоптерам» (бабочкам). Причём каждый из этих образов имел метафорический смысл, который вкладывали в них их творцы. Растениям, птицам, зверям приписывались специфические образы аллегорического характера и смыслы, вдохновлённые античной мифологией, легендами и сюжетами Священного Писания, изображённые в картинах Виктора Васнецова⁴, Ивана Яковлевича Билибина⁵ и многих других художников. Идеи модернизма получили отражение в следующих областях: литературном творчестве – Андрей Белый⁶, Фёдор Кузьмич Сологуб, Вячеслав Иванович Иванов; композиторском искусстве – Александр Николаевич Скрябин, Сергей Сергеевич Прокофьев; визуальном

¹ Зиммель Г. Мода // Избранное. М.: Юристъ, 1996. Т. 2: Созерцание жизни. С. 273.

² Особняк Рябушинского как место встречи символизма и модерна // Лаврус. Третьяковская галерея [Сайт]. URL: <https://lavrus.tretyakov.ru/publications/osobnyak-ryabushinskogo/> (дата обращения: 10.02.2024).

³ Приложение 20, с. 299.

⁴ Мифы в картинах Васнецова, Наталья Швец, URL: <https://proza.ru/2018/05/24/1635> (дата обращения: 25.04.2025)

⁵ Общеславянская мифология в картинах Ивана Билибина и Валерия Слаука, URL: <https://deziiign.com/project/a998dbc0ec454ec7a72ef43f9bfc95b1> (дата обращения 25.04.2025)

⁶ Белый Андрей. Символизм как миропонимание // Lib.ru/Классика [Сайт]. URL: http://az.lib.ru/b/belyj_a/text_13_1903_arabeski.shtml (дата обращения: 12.02.2024).

(живописном) искусстве – Виктор Эльпидифорович Борисов-Мусатов, Павел Варфоломеевич Кузнецов, Пётр Саввич Уткин, где каждое направление внесло свой вклад в развитие семантической структуры модерна¹.

Философия модерна отражала противопоставление между тёмными гранями человеческого существования и яркой, непосредственной сущностью жизни и любви. Орхидеи, лилии и кувшинки превратились в трагические знаки. Предполагается, что символика лилии зародилась в древнегреческих мифах. Персефона, потомок Зевса и Деметры, была украдена Аидом во время сбора лилий. В конечном итоге, она воцарилась как его супруга и правительница царства теней. Одновременно, лилия несёт в себе отголоски невинности Богородицы в контексте христианской символики. Мариэтта Олеговна Сурина акцентирует внимание на том смысле, который символисты вкладывают в изображение лилии: в контексте символистского искусства белые розы, лилии и ленты символизируют фигуру Иисуса Христа как тело, которое воскресло². Аквилегия, известная также как «входной цветок», выделялась как один из ведущих узорчатых элементов в убранстве модерна и стала ключевым элементом для украшения ваз.

Кроме того, многие двусмысленные концепции, свойственные модерну были воплощены и в образе лебедя. Благодаря грациозности и чистому белому цвету лебедь стал символом чистоты духа и невинности. Однако также он ассоциировался с трагическим самоотвержением, что отражено в мифе о «лебединой песне». Этот образ нашёл широкое применение среди художников модерна, в частности у М. А. Врубеля, произведение «Царевна-лебедь» которого стало одним из наиболее известных примеров воплощения этой темы³.

¹ Королёва С. В. История стиля модерн. Особенности художественной образности предметного убранства интерьера и декоративно-прикладного искусства // Известия ТулГУ. Гуманитарные науки. 2013. № 1. С. 69.

² Петушкова Т. А. Стилистика русского авангарда: учебное проектирование промышленных коллекций в дизайне костюма // Научный журнал «Костюмология». 2020. № 3. С. 7.

³ Там же.

Двойственные толкования несла в себе фигура павлина. Множество «очей» на его перьях ассоциировались с проклятиями, загадочностью модернистской эпохи и её символизмом, и одновременно они указывали на проницательность и осторожность. Павлин считался священным и был предметом божественного почитания в Древнем Египте.

Буфет, декорированный орнаментами в виде павлина, являлся ярким образцом дизайна мебели в духе модерна (1900 г., Государственный Исторический Музей)¹. В период модерна широко практиковалось украшение стеклянных дверей шкафов и буфетов специальными вставками, отличающимися элегантными цветовыми решениями и многообразием стеклянных деталей. Силуэты загадочной птицы нашли своё отражение в дизайне и цветовой гамме стеклянных составных частей витража.

В слиянии флоры и фауны, морских волн и конской грации, водных животных и людей в уникальных мифических образах заключалось иконографическое единение, возникшее из характерной именно для той поры идеи гармонии живой природы. Художники и скульпторы черпали вдохновение из мифологии. Символисты были увлечены различными амфибийными образами: сирены-птицы, а также сатиры, сфинксы и русалки. Новую страницу в сказочном искусстве вдобавок к использованию фантастических мотивов европейских сказаний открыл Виктор Михайлович Васнецов. К сказочной тематике также обращались художники Сергей Васильевич Малютин и Иван Яковлевич Билибин.

В оформлении разнообразных декоративных панно «Амур, выпускающий стрелу» и «Психея» (Государственный Эрмитаж) для зала концертов в резиденции Ивана Абрамовича Морозова их создатель Морис Дени объединил несколько художественных тем. Художник акцентировал внимание на женской привлекательности, любви,

¹ Буфет по проекту В. М. Васнецова // Блог Исторического музея [Сайт]. URL: <https://blog.mediashm.ru/?p=6888> (дата обращения: 07.02.2024).

чувственности, с мифологическим подтекстом¹. Прекрасный образец создания мифологического нарратива представляет собой коллаборация Михаила Александровича Врубеля и Фёдора Осиповича Шехтеля. Ансамбль украшающих панно в декоративной отделке помещений был выставлен в готическом кабинете дома Алексея Викуловича Морозова. М. А. Врубель отдал дань сюжету трагедии Иоганна Вольфганга Гёте (Johann Wolfgang von Goethe) «Фауст»: воплотил триптих «Фауст» (на левой панели «Мефистофель и Юнгер», на центральной – «Маргарита», на правой – «Фауст»)².

Важно отметить, что на панно «Полёт Фауста и Мефистофеля» М. А. Врубель в своеобразной декоративно-мистической манере изобразил Фауста и Мефистофеля, парящих над городскими ландшафтами. Мифотворческий подход нашёл отражение ещё и в концепции дизайна кабинета. Пространства были заметно увеличены в высоту, что создавало ощущение их парения в воздухе.

Характерной чертой русского модерна стало театрално-декорационное направление, оказавшее большое воздействие на театр в XX веке. Уровень профессионализма театральных художников стал намного выше, предвосхитив ряд новых подходов в сценографии. В данную эпоху активно развивалось постановочное искусство, в котором прорастали инновационные художественные идеи. Валентина Дмитриевна Маркаде (специалист по русскому искусству из Франции) определила рубеж XIX–XX веков как время «театральности», переломный момент отхода от старинного театра к новому, театрализованному, своеобразную границу между подходами к оформлению спектакля – эффективной сценографией, а также искусством (декоративным)³. В частности, Виктор Иосифович

¹ Певнева Н. Ю. Творчество Мориса Дени в контексте религиозного возрождения во французском искусстве рубежа XIX–XX вв. // Вестник ВятГУ. 2010. № 2. С. 153.

² Королёва С. В. История стиля модерн. Особенности художественной образности предметного убранства интерьера и декоративно-прикладного искусства // Известия ТулГУ. Гуманитарные науки. 2013. № 1. С. 68.

³ Деменок Е. Валентина Васютинская-Маркаде. Французский искусствовед и литератор родом из Одессы // Семь искусств. 2022. № 10 (149) [Сайт]. URL: <https://7i.7iskusstv.com/y2022/nomer10/demenok/> (дата обращения: 08.02.2024).

Берёзкин утверждает, что сценография является формой визуального искусства. Он подчёркивает, что основная функция визуального искусства заключается в создании концептуального дизайна для представлений, его реализации, как в области живописи, так и в скульптуре, и придании ему ощущения «живости» как в физическом пространстве, так и непосредственно в контексте сценического действия¹. Иллюстрацией проявления новых тенденций в театральном искусстве служит Московский Художественный Академический театр (МХАТ), носящий имена Константина Сергеевича Станиславского и Владимира Ивановича Немировича-Данченко, который был создан в Москве в 1898 году. В отличие от сегодняшней эпохи, тогда в театре любое представление было украшено, как правило, одними и теми же декорациями (это было принято в большей части театров Запада), в ту пору во МХАТе абсолютно каждый элемент сцены для каждого спектакля подбирался чрезвычайно кропотливо и в то же время индивидуально². При этом данный процесс сопровождался глубокой исследовательской работой.

Необходимо отметить, что именно в российском театре впервые был реализован и детально продуман такой важный принцип как «гармония искусств»: в различных постановках МХАТа все элементы, например, актёрская игра, сценография, звуковое и световое оформление являются каждый раз уникальными, и они создают особую картину (атмосферу и настроение). Именно этот факт послужил причиной всемирной известности МХАТа. «Гармония искусств» могла быть достигнута и реализована только в тесном сотрудничестве режиссёров-постановщиков, художников, модельеров, музыкантов, хореографов и других создателей спектакля. Тщательная подготовка визуального оформления, воплощённого в дизайнерской концепции художника, — это требование, которое лежало абсолютно в каждом новом проекте

¹ Берёзкин В. И. Искусство сценографии мирового театра. От истоков до середины XX века. М.: Едиториал УРСС, 2016. Т. 3. С. 113.

² Артемьева Е. А. Культурный феномен МХТ и американская сцена // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. 2007. № 39. С. 37.

режиссёра. Декоративное искусство того времени ассимилировало широкий спектр художественных поисков эпохи перехода от XIX к XX веку¹.

Модернизм привнёс чёткость в изобразительное искусство. От художников теперь уже требовалось более выразительное видение. Известные деятели, такие как Константин Сергеевич Станиславский, Всеволод Эмильевич Мейерхольд, Антон Анатольевич Горский, Константин Алексеевич Коровин и другие, отразили данный аспект в своих работах. В. Э. Мейерхольд особо подчёркивал значение изучения истории и «взгляда в будущее», а также важность сочетания живописи с драматургией и актёрским мастерством². Мечта К. А. Коровина о воплощении «цветочных фонтанов» не покидала его на протяжении всей жизни. Ему удалось сделать настоящий переворот в сфере театральной сценографии, в результате чего созданные им декорации по-настоящему обрели статус независимых художественных полотен. Благодаря таланту художника декорации в театре перестали быть обыкновенным театральным фоном. Декорации преобразились в важнейший элемент, который стал оказывать в эмоциональном плане большое влияние на зрителя, и, кроме того, он стал важной частью сегодняшнего театрального пространства. Его путь продолжили Лев Самойлович Бакст, а также Александр Яковлевич Головин.

Эти авторы раскрывают новые горизонты в живописи, до того фактически неведомые многим западным мастерам. Важно подчеркнуть, что К. А. Коровин нашёл возможность реализации собственного изобразительного искусства в данной деятельности, причём особенной его любовью пользовались музыкальные постановки. Страсть художника к музыке принесла ему прозвище «Моцарт живописи». Он сравнивал сценографию с музыкальной темой, причём по словам самого художника, великолепие цветовых сочетаний, их гармоничный выбор, изысканность

¹ Костерина М. Г. Новаторские принципы театрально-декоративного искусства русского модерна // МНКО. 2012. № 1. С. 42.

² Королёва С. В. История стиля модерн. Особенности художественной образности предметного убранства интерьера и декоративно-прикладного искусства // Известия ТулГУ. Гуманитарные науки. 2013. № 1. С. 68.

и ритмика – это именно то, что составляет радость идеально сыгранного аккорда¹. В частности, Николай Николаевич Сапунов, вдохновлённый эскизами К. А. Коровина, создал уникальные декорации для Большого театра («Ноктюрн», «Балет», «Маскарад» и других)².

Лев Самойлович Бакст являлся ещё одним мастером-сценографом, однако он, в отличие от перечисленных выше сценографов, черпал своё вдохновение в античности и экзотике Востока. Его декорации к балетам «Шахерезада» (1910) и «Клеопатра» (1909) демонстрируют необычайную насыщенность оттенков и экзотические узоры. Современники восхищались «оргией оттенков» в работах художника. Восхищённых отзывов удостоились и его декорации к балетам «Нарцисс» (1911) и «Послеполуденный отдых фавна» (1912). Кроме того, наброски Л. С. Бакста отличались полнотой и самодостаточностью художественного образа³.

В сценографии Московской частной русской оперы знаменитого предпринимателя и мецената Саввы Ивановича Мамонтова, созданной благодаря трудам авторов В. М. Васнецова, М. А. Врубеля и К. А. Коровина, доминировала яркая красочная живопись, в результате чего сцена превратилась в многогранное живое пространство⁴. Для М. А. Врубеля музыка была основным видом искусства. Он ставил её выше живописи. Автор свидетельствовал о том, что перламутровые цвета, которые часто им были использованы в работах, безусловно являются результатом того вдохновения, которое он получил от прослушивания произведений Николая Андреевича Римского-Корсакова в исполнении оркестра.

Один из идеологов творческого объединения «Мир искусства» Сергей Павлович Дягилев внёс свою особую лепту в общее развитие

¹ Костерина М. Г. Новаторские принципы театрально-декоративного искусства русского модерна // МНКО. 2012. № 1. С. 43.

² Королёва С. В. История стиля модерн. Особенности художественной образности предметного убранства интерьера и декоративно-прикладного искусства // Известия ТулГУ. Гуманитарные науки. 2013. № 1. С. 69.

³ Хорошилова О. А. Сценическое творчество Льва Бакста и ориентальная мода XX века // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. 2009. № 92. С. 272; Приложение 19, с. 295.

⁴ Кузнецов Н. И. С. И. Мамонтов – реформатор оперного искусства в России // Культурное наследие России. 2016. № 1. С. 18.

сценографии русского музыкального театра. Эпоха русского балета в период «Русских сезонов» была особенно тесно связана с новаторскими сценическими решениями таких известных мастеров как Лев Самойлович Бакст, Александр Николаевич Бенуа, Николай Константинович Рерих, Наталья Сергеевна Гончарова и Михаил Фёдорович Ларионов. Ромен Роллан (Romain Rolland) в своих воспоминаниях свидетельствовал о расцвете русского искусства на французской земле. Французы открыли для себя творения, в которых была отражена душа великого народа («это настоящий неизведанный мир»)¹. «Русские сезоны» отразили стремление отечественных художников создать единую художественно-романтическую атмосферу.

Изменения, происходящие в декоративно-прикладном искусстве русских авторов, были настолько грандиозными, что поражали до глубины души – произошёл внезапный скачок от обыкновенных «театральных эскизов» до высокохудожественных работ, которые сами по себе являлись шедеврами. Эти работы отличались новаторством, внешней привлекательностью, цветовой и декоративной изобретательностью, масштабностью живописных полотен. Важно подчеркнуть тот факт, что в театре проявляли себя как универсальные творцы очень многие русские художники, выступив в качестве декораторов, режиссёров, либреттистов, и даже хореографов². Особую страсть к театральному искусству проявлял Сергей Юрьевич Судейкин, как и многие его современники-художники на заре XX века. В частности, его творчество можно сравнить с опереттой (если провести параллель с музыкально-театральными жанрами): его устремление к драматизации повседневности открывает суть истинного искусства, что нашло отражение в таких

¹ Роллан Р. Воспоминания: перевод с французского / сост. и послесл. И. Анисимова; коммент. Е. Вансловой. М.: Худож. лит., 1966. С. 320.

² Петушкова Т. А. Стилистика русского авангарда: учебное проектирование промышленных коллекций в дизайне костюма // Научный журнал «Костюмология». 2020. № 3. С. 8.

его работах как, например, «Привал комедиантов» и «Пантомима», созданных в 1914 году¹.

Отдельно необходимо выделить особенности творчества Александра Яковлевича Головина, который зарекомендовал себя как непревзойдённый художник в такой области как декоративное искусство. Его пейзажи, украшенные разнообразными, порой очень сложными геометрическими мотивами, создают ассоциации с конкретными театральными декорациями, и при этом они могут быть поставлены в один ряд с произведениями Густава Климта (Gustav Klimt), несмотря на то, что в их художественных подходах есть явная разница: Г. Климт был представителем австрийского модерна, в то время как А. Я. Головин черпал вдохновение непосредственно из русского театрального и изобразительного искусства, а в последнем, из такого жанра, как «пейзаж». В частности, художник уделял особое внимание: декоративной композиции полотен; выразительности изображаемых объектов; графическому ритму; тщательно проработанной текстуре.

Модернисты России осуществили культурный переворот, проявив талант не только в создании театральных декораций, но и в дизайне костюмов для драматических и оперных постановок. Эскизы костюмов, предназначенные для театра, стали самостоятельными художественными творениями, что подтверждено их экспозицией на многочисленных выставках². Культурная жизнь крупных городов России и её регионов включала в своё пространство театральное искусство. В частности, из работ Тамары Михайловны Степанской и Ирины Николаевны Свободной стало известно о театральной жизни города Барнаула в начале XX века³. Значимым событием в культурном развитии города была постановка

¹ Портнова Т. В. Интерпретация танца К. Сомовым и С. Судейкиным в художественно-образной природе ретроспективизма // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2011. № 4. С. 91.

² Королёва С. В. История стиля модерн. Особенности художественной образности предметного убранства интерьера и декоративно-прикладного искусства // Известия ТулГУ. Гуманитарные науки. 2013. № 1. С. 67–71; Костерина М. Г. Новаторские принципы театрально-декоративного искусства русского модерна // МНКО. 2012. № 1. С. 42–43.

³ Степанская Т. М. Художественная жизнь Барнаула. Барнаул, 2000. 157 с.

музыкально-драматической композиции для хора и оркестра под названием «Хан-Алтай». Отметим, что данная постановка была создана Андреем Степановичем Аночиным и Андреем Осиповичем Никулиным. Последний активно работал в области театрального и декоративного искусства как в Сибири, так и в европейской части страны. С точки зрения Ларисы Иосифовны Снитко, среди работ А. О. Никулина, сохранившихся до наших дней, особое внимание заслуживают «Ночной терем», датированный первым десятилетием XX века, а также проекты декораций, которые были наполнены атмосферой древней Руси¹. Созданы они были в 1910-х годах.

На основе вышеизложенного можно сделать вывод, что зарождение и развитие стиля модерн в искусстве стало своего рода катализатором для появления качественных изменений в его стилистике применительно к костюмологии и декоративно-прикладному искусству. В частности, западноевропейский модерн брал своё начало в сюжетах античности, в то время как русский модерн основывался на сюжетах древнерусского фольклора и эпоса, язычества, что придало русскому модернистскому стилю особую уникальность. Вместе с тем художники-модернисты и профессиональные театральные оформители, такие как К. А. Коровин, Л. С. Бакст и другие оказали колоссальное влияние на преобразование декоративно-прикладного искусства, что нашло своё прямое отражение и в театральном творчестве. Благодаря использованию элементов стиля модерн, данные художники смогли показать публике иные стороны жизни современного мира, новую реальность, более светлую и простую, что проявилось в применении нового цветового оформления декораций и костюмов, внедрении совершенно новых и более насыщенных оттенков, а также в синтезе античных представлений, экзотики Востока и древнерусских сюжетов. В целом, модерн стал неотъемлемым катализатором культурных преобразований рубежа XIX–XX веков,

¹ Снитко Л.И. А.О. Никулин: Очерк жизни и творчества. Барнаул: Алт. кн. изд-во, 1969. С. 64

который впоследствии вывел декоративно-прикладное искусство и моду на качественно новый уровень своего развития.

ГЛАВА 3.

МОДА СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА КАК ФАКТОР КОММУНИКАЦИОННЫХ ПРОЦЕССОВ МЕЖДУ РОССИЕЙ И СТРАНАМИ ЗАПАДА

3.1 Культурно-исторические аспекты формирования моды как исследовательской категории

Мода является выражением культурных тенденций, присутствующих в каждом обществе и играющих определённую роль в формировании культурного облика поколений, и вопрос её исследования в философско-культурологическом ключе на протяжении длительного времени вызывал и продолжает вызывать интерес исследователей. Это явление включает в себя ряд культурных элементов и служит одной из основополагающих форм культурного взаимодействия¹. В частности, мода представляет собой элемент культурного пространства, возникший как самостоятельное явление. Рассматривая моду как социальный институт (особенно в сфере одежды), можно отметить, что она выступает как специфическая субкультура, интегрированная в широкий спектр культурных сфер. Данное понятие ассоциируется с такими определениями, как «модность» и «модный» и, кроме того, оно применимо ко множеству культурных объектов и процессов². В своей основе концепция моды включает в себя идею последовательности и процесса приобретения определённого статуса, а также взаимосвязь культурных аспектов как традиционных, так и новаторских³.

В более широком применении значения термин «мода» подразумевает временное доминирование определённых эстетических предпочтений людей.

¹ Грусман М. В. Мода как феномен культуры и средство социокультурной коммуникации: дис. ... канд. культурологии. СПб, 2010. С. 98.

² Напсо М. Д. Мода как социальное явление // Философия и культура. 2017. № 3. С. 57.

³ Галитбарова М. И. Мода как феномен культуры: дис. ... канд. культурологии. Челябинск, 2004. С. 79.

Данное понятие отражает деятельность людей, связанную с такими процессами, как создание, продажа и использование вещей.

В своей основе мода подчинена всем закономерностям исторического процесса. Она отражает особенности эпохи, в которой существует: ключевые достижения, присутствующие в культуре, значимые события в различных сферах, в том числе социально-политической, даже военные конфликты, кризисы в экономике, а также революции. В ней гармонично сочетаются и процессы материального производства, и деловая активность, и художественное творчество¹.

Важно подчеркнуть, что под влиянием моды происходят заметные перемены во внешней сфере элементов культуры, в то время как в самой её сути, как таковой, изменений не происходит. Мода находится в постоянной динамике, влияющей на её форму, функция которой при этом остаётся неизменной. Вместе с этим одежда является наиболее запоминающимся примером воздействия моды, поскольку она меняется каждый сезон, и именно по причине такого непостоянства одежда и становится модной. Быть модной – это значит изменяться с течением времени. В этой связи в качестве основной характеристики моды можно назвать непостоянство.

Что касается самой лексемы «мода», то она исходит от латинского слова *modus* в значении «мера, размер» (родственные лексемы «модуль», а также «модель», что значит «сходство», а также «образец»). Мода как, например, стиль, представляет собой социально-культурное явление, в котором, как в капле воды, отражается эпоха, в рамках которой бытует тот или иной образец моды. Стиль иллюстрирует такие важные черты, как традиция и баланс. Цикличность моды обеспечивается некоторым стилевым ограничением. Это также наиболее приметная её черта².

Мода представляет собой определённый культурный тип социального бытования, который характеризуется устойчивой динамикой. Объясняется

¹ Зиммель Г. Мода // Избранное. М.: Юрист, 1996. Т. 2: Созерцание жизни. С. 276.

² Андреева Ю. Татьяна Земскова и Алена Ворожбит: правила диктуем мы // Зеркало моды. 2004. № 6. С. 87.

это тем, что мода является частью современности, а нередко этот термин даже употребляют как синоним современности.

Следует отметить, что «модный» и «современный» являются специфичными понятиями. Прошлое может быть своего рода энергетическим источником для современности. Причём заимствуется не форма, а само содержание. Таким образом, мода может представлять собой знакомство с тем, что уже прошло, то есть с историей, поскольку она подразумевает не только преемственность, но и фрагментарное заимствование сути¹.

При этом важно отметить, что культурные модные артефакты являют собой символы собственной эпохи. Утилитарность, в плане функциональности, подразумевается в продуктах индустрии моды. Утилитарные критерии имеют следующие особенности: напоминают о времени своего создания, представляют собой настоящее материальное отражение мировоззренческих культурных начал конкретного времени, интегрируют художественные концепции, точки зрения, и, кроме того, – проявления культуры.

Взаимовлияние таких феноменов как мода и стиль относительно функции воплощения в образцах моды уникальных особенностей времени выделяют не только специалисты-практики в художественной сфере, но и учёные: «Стиль возникает тогда, когда художник не только своим пониманием использует идеалы своего времени, но даже если он не может чувствовать иначе, когда идеология его века, его народа становится его личной идеологией. Стиль – это способ превратить определённую эпоху в любом искусстве»².

Таким образом, любая мода представляет собой по своей сути отражение конкретной эпохи, однако это происходит лишь после принятия её каждым человеком в обществе (то есть большинством). Модной одежда становится только с повышением распространённости конкретных

¹ Гусева А. М. Мода как предмет культурологического осмысления // Культура и цивилизация. 2017. Т. 7. № 3А. С. 415.

² Там же.

модных образцов и количества людей, их надевающих. Однако у этого процесса есть верхний предел, когда количество модных образцов достигает своего рода «критической массы», то есть слишком большого количества людей, носящих их. На этом этапе модная одежда, по сути, превращается в общественном сознании в своего рода форменную или обыденную одежду. После этого некогда модная одежда перестаёт быть модной, и в конечном счёте цикл резко обрывается или же медленно нивелируется¹.

Эволюция общественных процессов вызвала довольно быстрое изменение системы управления, приведя к экономическим и политическим колебаниям, формированию разнообразных и многоуровневых социальных групп. Различные ассоциации, а также политические фракции сейчас занимают существенное положение в двух важных сферах жизни – социальной и политической. Все эти тенденции XX века – традиции, борьба за равноправие и другие – в художественном отношении проявляются непосредственно в формах, пропорциях и цветовых решениях одежды. Способствовал развитию модной индустрии и стремительный темп современной жизни в сочетании с развитием промышленности, прогрессом науки и техники².

Мода также является ключевым культурным механизмом, воплощающим краткосрочную популярность и зачастую имеющим отношение к определённому выражению индивидуальности. Мода особенно актуальна в общекультурной среде и совмещает в себе индивидуализацию и общность. По Г. Зиммелю (Georg Simmel) мода представляет собой особую форму, способствующую разрешению противоречия между двумя аспектами: желанием общественного равновесия и стремлением индивида к выражению своей уникальности³.

¹ Иконникова С. Н. Мода как стимул и соблазн потребления // Вестник Санкт-Петербургского университета культуры и искусств. 2016. № 3 (28). С. 56.

² Грусман М. В. Мода как феномен культуры и средство социокультурной коммуникации: дис. ... канд. культурологии. СПб, 2010. С. 111.

³ Гусева А. М. Мода как предмет культурологического осмысления // Культура и цивилизация. 2017. Т. 7. № 3А. С. 410.

Иными словами, мода в контексте культуры – явление, отражающее текущие культурные направления и запросы общества, а также стимулирующее создание национальных проявлений моды, одновременно способствующих обновлению и поддержанию культурного разнообразия.

Взаимодействие моды с другими сферами культуры охватывает отношения:

- с массовой культурой в части того, что мода действует как средство для обновления культурных норм в массовой культуре и функционирует как социальный институт, затрагивающий разнообразные слои населения;

- с промышленностью она тонко реагирует на технический прогресс, способствующий улучшению процессов производства одежды, делая моду доступной для всех слоёв населения, кроме этого промышленность играет важную роль в формировании стратегии модных домов и в разработке новых модных направлений;

- с научным сообществом, когда мода привлекает внимание специалистов в области психологии, социологии и экономики, культурологи изучают разнообразные связи моды с массовой культурой;

- с бытом и интерьером жилья, стандартизация которых вызвала необходимость в изучении закономерностей моды и её видоизменения под воздействием этого процесса¹.

Важно отметить, что в современном мире культуры мода обладает символическим значением. Она взаимосвязана со всеми остальными творческими направлениями посредством культурного кода отдельно взятого периода времени. Одежда, как предмет, даёт возможность человеку выразить свою концепцию, отражающую индивидуальную эстетику, наполненную глубоко личностным содержанием.

¹ Дзеконська-Козловска А. Женская мода XX века // пер. с польского. М.: Легкая индустрия, 1977. С. 89.

Модные тенденции взаимодействуют с разнообразными культурными сферами, такими как идеология, политика и восприятие времени. Л. Дихнич выделяет различные уровни анализа процессов, носящих социокультурный характер: теоретический и концептуальный (ценности, идеалы, основы), нормативно-содержательный (формулирование слоганов и настроек программного типа), и процедурный (стратегия реализации и шаги по достижению целей). Мода, представляющая собой компонент третьего уровня, оказывает существенное воздействие на первые два уровня по принципу «движение снизу»¹. Учёные выделяют определённые аспекты культуры и отражение моды в ней, такие как психологические особенности, обычаи, традиции, обряды, социальные и эстетические идеалы, природные условия, способы выражения природных условий в искусстве.

Исходя из этого, можно отметить, что влияние «местного» и «глобального» на отношения как в прошлом, так и в современном обществе подчёркивает пример моды². При этом интересно наблюдать как мода и традиция взаимосвязаны, и как традиция оказывает влияние на интеграцию этнических составных элементов в моду. На сегодняшний день этническая культура является очень важной частью «символической аутентичности» и представляет собой аутентичный культурный аспект, символическую форму, которая в культурном отношении может быть включена непосредственно в чужую реальность и может отражать само явление. Аутентичные фрагменты культуры занимают особое место в современной системе культур, идентифицируя человека как члена определённого сообщества. Связи с этническими элементами находят воплощение в разнообразных сферах: кинематографе, литературном

¹ Гусева А. М. Мода как предмет культурологического осмысления // Культура и цивилизация. 2017. Т. 7. № 3А. С. 416.

² Галитбарова М. И. Мода как феномен культуры: дис. ... канд. культурологии. Челябинск, 2004. С. 95.

творчестве, модных тенденциях¹. В рамках современной эпохи наиболее ярко маркированные этнические элементы (например, индейские, индийские, африканские и многие другие, а также элементы национального фольклора разных народов) воспринимаются как оригинальные. Привнесение чуждых этнических элементов рассматривается в качестве экзотической формы.

Существует утверждение, что мода является вечной, она всегда актуальна и подвержена циклическому обновлению. По сути мода представляет собой высший уровень культурных явлений, из которых исключить традицию попросту невозможно. В свою очередь традиция существует как функциональный элемент, в то время как роль устоявшегося культурного элемента может быть отведена, например, культурному феномену, позаимствованному на определённый срок в качестве модного атрибута из другой страны (государства)². Часто и вполне обоснованно обсуждается формирование и укрепление современных стабильных тенденций (своего рода традиций) в рамках устоявшегося культурного пространства. Также актуально исследовать процесс утверждения этих тенденций, где мода оказывает существенное воздействие на общую культурную среду. Сочетание моды и традиций создаёт поистине уникальное явление, когда в современной моде присутствуют разнообразные предметы одежды, которые остаются актуальными на протяжении длительного времени. Это относится к совокупности разнообразных обстоятельств, которые признаны в моде уже давно сложившимися, традиционными³.

Возникает ситуация, когда в предметах одежды или интерьера встречаются два варианта сочетания традиционных и ситуативно модных

¹ Андреева Ю. Татьяна Земскова и Алена Ворожбит: правила диктуем мы // Зеркало моды. 2004. № 6. С. 88.

² Галитбарова М. И. Мода как феномен культуры: дис. ... канд. культурологии. Челябинск, 2004. С. 98.

³ Поплёвина В. А. Научные исследования моды как социально-культурного явления // Социально-экономические явления и процессы. 2015. № 6. Т. 10. С. 163.

элементов с преобладанием одного из элементов: там, где наблюдается направленность к дублированию и одновременно к устойчивости, доминирует концепция традиции; это процесс, когда что-то становится модной традицией. Напротив, там, где фиксируется доминирование к обновлению и ситуативности, превалирует модный образец.

Принято считать, что модные тенденции имеют вполне осязаемое воплощение: будь то обувь на массивной подошве, преобладающая в данном сезоне; элегантное платье, демонстрируемое на шоу в столице моды; стрижка, или очки с тонированными линзами среди прочих аксессуаров, выбранных широко известными личностями (знаменитыми актёрами, прославленными спортсменами или моделями)¹. Представляется, что эти элементы являются немаловажным воплощением моды. Вместе с тем мода также может быть воспринята именно как нематериальное явление. Мода включает в себя определённые образцы действий (например, в нашу эпоху курение больше не считается модным, в отличие от эпохи Марлен Дитрих) и проявляется через множество концепций (например, от гранжа до ретро), которые имеют опосредованное отношение к материальному миру². Это, в свою очередь, требует особого подхода к изучению феномена моды в рамках современной культуры.

При использовании аналитического подхода к исследованию моды, в частности, её исторических измерений, рассматриваются как абстрактные концепции, так и конкретные материальные объекты. Акцент делается непосредственно на роли элементов одежды в исторических записях (как о моде в целом, так и костюме в частности), которая предполагает использование трёх разнообразных исследовательских подходов: хронологию

¹ Ким М. А. Ценностные основания общества символического потребления // Известия Саратовского университета. Новая серия. Философия. Психология. Педагогика. 2012. № 2. Т. 12. С. 20.

² Грусман М. В. Мода как феномен культуры и средство социокультурной коммуникации: дис. ... канд. культурологии. СПб, 2010. С. 114.

костюмирования, аналитику (модных) течений, «физическую (материальную) культуру модного искусства»¹.

Интерес к одеждам исторического характера возник не ранее второй половины XIX столетия и связан с течениями философского характера. Объектами анализа являлись: наряды, отдельные составные части одежды, украшения и прочие аксессуары (нередко экспонаты, представленные в музейных коллекциях). Детализированное рассмотрение данных объектов помогает: выявить траекторию развития форм, изменения в цветовой палитре; обнаружить важные аспекты социокультурной значимости изучаемых артефактов. Такой подход можно считать «индуктивным», так как он основан на проведении глубокого анализа материальных предметов.

С начала 1980-х годов в свет вышли качественно новые научно-исследовательские работы, в которых современное понимание «модных исследований» по своей сути уже не было связано исключительно с проведением анализа каких-либо конкретных предметов, а предполагало использование множества разного рода методик изучения моды, которые объединяют научные дисциплины: социологию, антропологию, этнографию и другие. Эта междисциплинарность предполагает «дедуктивный» подход к исследованию моды². Научные разработки опираются на авангардные теоретические основы, заложенные в работах исследователей моды от Г. Зиммеля до П. Бурдьё, в размышлениях Т. Веблена и в наиболее крупных направлениях исследовательского характера. Они также включают в себя осмысленные концепции о способах формирования моды: её распространении в социальном контексте; самовоспроизводстве; влиянии на социальные связи между личностями и группами. Сформулированные к этому времени теоретические постулаты подвергаются в дальнейшем тщательному рассмотрению и оценке в рамках целенаправленных

¹ Наумкина О. С. Феномен моды и его культурные связи // Вестник КГУ им. Н. А. Некрасова. 2013. № 3. С. 203.

² Зиммель Г. Мода // Избранное. М.: Юрист, 1996. Т. 2: Созерцание жизни. С. 271.

исследований, включающих анализ артефактов. В данных исследованиях объекты обычно играют вспомогательную роль и обеспечивают трансформацию теории в практику ежедневной жизни¹.

Изучение моды нашло особую благодатную почву в исследованиях музейных кураторов, перед которыми стоит задача сохранения и интерпретации артефактов. Эти методологии часто находятся в симбиозе, взаимно обогащая друг друга. Происходит своего рода интеграция идей (от практических до теоретических и от идеализированных до конкретных в физическом измерении).

В качестве примера можно рассмотреть шедевр английского кружева XVII века, декорированного жемчугом разных величин и отражающего библейскую историю. Сегодня данное кружево – экспонат музея Виктории и Альберта в Лондоне, и оно является примером ручной кружевной работы². Исследования в сфере истории одежды (и текстиля) доказывают важность данного экспоната. В описании указываются хорошие свойства материалов и высокий уровень мастерства изготовления. Предмет представляет определённый стиль в пределах конкретного временного периода. История одежды относит данный объект в контекст схожих объектов. Нередко они связаны между собой посредством детальных исследований, размещённых в специализированных выставочных каталогах (рис. 1)³.

¹ Гизатов К. Т. Национальное и интернациональное в советском искусстве. Казань: Татар. кн. изд-во, 1982. С. 139.

² Кружево XVII в. из собрания Музея Виктории и Альберта. Лондон // Livejournal [сайт]. URL: <https://ornament-i-stil.livejournal.com/42170.html> (дата обращения: 15.03.2024).

³ Гусева А. М. Мода как предмет культурологического осмысления // Культура и цивилизация. 2017. Т. 7. № 3А. С. 413.



*Рисунок 1. Часть английского кружева для рукоделия с жемчугом и бусинами.
Музей Виктории и Альберта (Лондон, Великобритания)*

Вместо того, чтобы начинать с конкретных объектов, исследовать моду возможно исходя из абстрактной интерпретации: необходимо чёткое осознание того, что в XVII веке дамы высшего общества были отстранены от активного участия в общественной жизни¹. Данный артефакт иллюстрирует род занятий, которым были заняты представительницы аристократии и богатые женщины того времени, и что они практически не уделяли внимания стилистическим особенностям и тем более анализу самого предмета, предаваясь творчеству.

На пересечении этих двух направлений через материальную культуру раскрывается множество тем, связанных со значением этих предметов непосредственно для женщин, которые их изготавливали, и для тех, кто любовался ими в своих домах, где их часто выставляли для ознакомления

¹ Гофман А. Б. Мода и люди. Новая теория моды и модного поведения. М., 1994. С. 74.

родственниками и друзьями. Женщины могли таким образом поделиться своими взглядами. Важность этих работ заключается не в их исторической роли, а в том значении, которое женщины вкладывали в них¹.

В контексте социологической мысли Георга Зиммеля, рукоделие и вышивка предстают не просто как формы декоративно-прикладного искусства, но как элементы социальных взаимодействий, отражающие фундаментальные процессы дифференциации, индивидуализации и символического обмена, характерные для общества эпохи модерна.

Иногда учёные, интересующиеся модой, утверждают, что исследованиям моды не нужен объект. Юки Кавамура (Yuki Kawamura), например, в предисловии к «Fashionology: an introduction to fashion studies» пишет, что мода есть идея, которая не предполагает визуализации². Однако, есть исследователи, в том числе сторонники изучения истории одежды, которые выражали несогласие именно с этим подходом. Мода может быть интерпретирована непосредственно как идея, однако она также представляет собой составную часть действий разного характера: социального, культурного, индивидуального, экономического. Эти действия подразумевают использование физических объектов, которые обладают материальностью.

Важно отметить, что методы исследования в области моды не игнорируют материальный объект, однако трактуют и исследуют его по-другому по сравнению, например, с таким направлением как история одежды. Рассматривается зачастую объект не как материальный предмет, а как предмет потребления. Исследования сферы моды заимствуют методы антропологии не случайно, поскольку антропология занимается исследованиями взаимоотношений в системе «человек-человек» и, кроме того, – объектами, предназначенными для потребления.

¹ Галитбарова М. И. Мода как феномен культуры: дис. ... канд. культурологии. Челябинск, 2004. С. 132.

² Kawamura Y. Fashionology: an introduction to fashion studies. Oxford; New York: Berg, 2005. P. 63.

Типы объектов, которые были исследованы в последних социально-антропологических работах, – это бутылка сладкой газировки Соса-Сола, личный авто, бытовая техника, сари и прочие¹. Объекты часто оцениваются как элементы определённых категорий (подобно серийным изделиям), которые рассматриваются учёными с точки зрения их общественного значения, а не уникальности (ценности индивидуальной). Прозаичный и обыденный предмет, редко включаемый в различные музейные экспозиции, в таком контексте приобретает относительно исследования в области «истории моды» всё большее значение.

Многочисленные достоинства метода, интегрирующего практический аспект с различными современными концепциями, очевидны. Но при этом важно принимать во внимание тот факт, что теоретические исследования действуют как своеобразный фильтр, посредством которого исключаются неперспективные направления и объекты исследования (в том числе «обыденные» и не имеющие собственного имени)². В своей работе мы обращаемся к той методологии, которая оптимально подходит непосредственно для исследования нашего мира коммерциализации (и, конечно, потребительства), в отличие от прошлого, когда предметов было очень мало. Например, исследователь моды Эйлин Рибейро (Aileen Ribeiro) утверждает, что её коллеги-учёные не придерживались ограничений, которые являются «принудительной рубашкой теории», и отдавали предпочтение более мягкому подходу, основанному на оценках перекрёстного типа и интерпретациях, в которых предмет одежды играет ведущую роль³.

Философы по большей части не рассматривали моду серьёзно. Философское пренебрежение модой, по-видимому, направлено против двух связанных с ней идей. Первая – это понимание моды как основного

¹ Зиммель Г. Мода // Избранное. М.: Юрист, 1996. Т. 2: Созерцание жизни. С. 272.

² Поршнев Б. Ф. Контрсуггестия и история (Элементарное социально-психологическое явление и его трансформации в развитии человечества) // Историческая психология и социология истории. 2010. № 2. С. 193.

³ Грусман М. В. Мода как феномен культуры и средство социокультурной коммуникации: дис. ... канд. культурологии. СПб, 2010. С. 79.

«топлива» потребительской культуры. Мода – это ткань, материал, и в какой-то мере – символ материализма, то есть объект, который существует для повышения статуса, и объект, который обостряет классовые и социальные противоречия. Вторая, спорная, область дебатов связана с предполагаемой способностью моды транслировать идентичность, показывать, кем данный индивид является, как себя представляет, и даже какие разделяет ценности. Это обоснованная точка зрения, и её нельзя игнорировать. Невозможно отрицать консьюмеризм и его пороки, равно как нельзя закрывать глаза на моральные проблемы, которые могут вытекать из диктата модной жизни¹. Тем не менее, описанная выше критика моды может быть смягчена другим способом мышления о моде. В вопросах эстетической, моральной, социальной и даже политической ценности моды может быть полезна рефлексия.

Мода – это объект, будь то одежда, обувь, униформа или парик. И она тоже может отдавать предпочтение определённым трендам. В таком понимании мода – это объект, который удовлетворяет двум аспектам рассмотрения: объект как отдельный элемент (предмет, феномен) и объект как исполнение (процесс). Обе интерпретации верны, и они сосуществуют в нашем определении моды и в том, как следует понимать моду, если мы хотим проследить её онтологию.

Рассмотрение моды как отдельного объекта, во-первых, базируется на том факте, что у неё есть неоспоримое материальное выражение в виде конкретной вещи, который влияет на функцию этого отдельного объекта моды, например, объёмная пряжа в отличие от лёгкого льна для летнего платья. Во-вторых, функциональная направленность также влияет на эстетическую ценность объекта моды: натуральная ткань воспринимается как имеющая более высокую эстетическую ценность, чем ткань из синтетических волокон. Кроме того, изучение тканей, их различий,

¹ Галитбарова М. И. Мода как феномен культуры: дис. ... канд. культурологии. Челябинск, 2004. С. 91.

прочности, пластичности, долговечности и так далее имеет важное значение для осмысления технологии создания моды, особенно применительно к практикам и технологиям пошива одежды¹.

Но мода как объект выходит за рамки рассмотрения только ткани. Модные вещи можно починить и испортить; они могут быть изменены различными способами, как непреднамеренно, так и намеренно. В конце концов, ношение старого свитера с дырками указывает на особую марку радикального шика, а потёртые джинсы-бойфренды хорошо сочетаются с лакированными кожаными каблуками-шпильками². Одежда является предметом и в том смысле, что её можно собирать, коллекционировать, хранить и снова выставлять в качестве выставочных образцов (например, винтажные вещи).

Мода теперь является не только частью коллекций, которые можно найти в музеях моды, таких как «MUDE» в Лиссабоне, но и тем, что принадлежит также и художественным музеям, что ясно демонстрируют выставки моды «Metropolitan». На этих выставках одежда – это объекты в том смысле, в котором произведения искусства являются объектами, со всеми сложностями, связанными с отображением чего-либо, что должно быть помещено на движущееся тело и имеет форму, которая, как правило, совершенно не похожа на форму манекена. В конце концов, мода и модные предметы должны двигаться. Такое движение можно охарактеризовать как перформанс.

В этом смысле моду можно рассматривать как особый вид перформанса. Он разделяет несколько границ с перформативной деятельностью, которая часто описывается в эстетике игр. Это, конечно, не означает, что мода сама по себе является игрой, но она, как перформанс, подразумевает определённый уровень экспериментирования, игры³.

¹ Наумкина О. С. Феномен моды и его культурные связи // Вестник КГУ им. Н. А. Некрасова. 2013. № 3. С. 204.

² Зиммель Г. Мода // Избранное. М.: Юрист, 1996. Т. 2: Созерцание жизни. С. 268.

³ Галитбарова М. И. Мода как феномен культуры: дис. ... канд. культурологии. Челябинск, 2004. С. 93.

Вот несколько интересных наблюдений, которые заслуживают изучения. Во-первых, квалифицированные «игроки» (модники) осознают важность повторения, определённой серийности, количества раз, когда что-то нужно повторить для освоения. Элегантность как в играх, так и в моде требует времени и тщательного повторения движения или серии движений. Но именно такое повторение может привести к новаторству. История швейных практик здесь показательна: галстуки Маурицио Маринеллы (Maurizio Marinella), туфли на каблуках Сальваторе Феррагамо (Salvatore Ferragamo), стёганные сумки «Chanel» и «маленькое чёрное платье» Коко Шанель, появление которого привело к бесконечному потоку маленьких чёрных платьев¹. Чтобы хорошо разбираться в моде, нужно часто играть и пробовать одни и те же ходы несколько раз. В основном благодаря повторению и подражанию рождается новизна, стили становятся культовыми и начинают создавать свою собственную историю.

Кроме того, второе любопытное сходство между модой и играми заключается в том, что они на самом деле зависят не столько от намерений, планов и целей, которые изначально могли быть у их разработчиков, сколько от конкретного контекста. Одеждой, как и играми, можно манипулировать, и эти манипуляции зависят от пользователей, от нас. То есть «игроки» должны понимать и интерпретировать роль дизайнера. Джинсы и комбинезоны вышли на подиум, уличная мода повсеместно присутствует на показах «от кутюр», опираясь на постоянную интерпретацию и переосмысление городских тенденций. Успешный человек в моде – это не тот, кто демонстрирует самые известные бренды, а тот, кто может небрежно сделать любой предмет одежды, дорогой или недорогой, уникальным².

¹ Найденская Н. Г. Маленькое чёрное платье // Триумф чёрного платья. Создай свой неповторимый стиль. М.: Э, 2016. С. 12-14.

² Галитбарова М. И. Мода как феномен культуры: дис. ... канд. культурологии. Челябинск, 2004. С. 97.

Напомним, что ключевым аспектом является связь между модой и играми, причём возможно, она более спорная, поскольку сопровождалась долгими дебатами в философии о вопросе идентичности. Идентичность – это то, что требует времени и может быть отслежено только во времени. Идентичность – это не то, кем я являюсь сегодня, это продукт того, кем я был некоторое время. Местоимение «Я» распространяется и формируется во времени; оно диахронично, и переплетение прошлого, настоящего и будущего существенно для его развития.

Исследователь зарубежной моды Ларс Свендсен (Lars Fr. H. Svendsen) в своей работе утверждает, что мода – это не просто одежда, а важная часть культуры, которая сильно повлияла на западное общество с эпохи Ренессанса. Л. Свендсен считает, что мода стала частью нашей повседневной жизни и затрагивает искусство, политику и науку. Мода играет центральную роль в современном мире¹.

Современную индустрию моды принято считать составным элементом широкого социокультурного феномена, который приобрёл большую известность как «система моды». В рамки данного понятия включена коммерческая сторона моды (и её важнейшие аспекты, в том числе художественные и ремесленные). Она не может быть ограничена производством, поскольку включает ещё потребление. В данном отношении многие дизайнеры-модельеры (например, Коко Шанель, Джанни Версаче, (Gianni Versace) являются очень важными авторами процесса, но такую же значимость имеет и абсолютно каждый покупатель, который делает выбор, приобретает ту или иную одежду и носит её.

Следует отметить, что мода как система включает в себя все факторы, которые оказывают определённое влияние на модные тенденции, являясь своеобразным «участником» такой динамики. Внутренние факторы определяются стремлением к новизне (например, изменение силуэтов от пышных к более строгим в целях получения большего комфорта).

¹ Свендсен Л. Философия моды / пер. с норв. А. Шипунова. М.: Прогресс-Традиция, 2007. С. 75.

В то же время внешние факторы оказывают определённое влияние (исторические события, такие как Великая Отечественная Война, колебания экономического рынка, социальные движения – хиппи, поп-культура и прочие)¹. Знаменитости (такие как, например, леди Ди – принцесса Уэльская, Diana Frances Spencer), признающиеся иконами стиля (моды), также оказывают колоссальное влияние, сравнимое с воздействием перемен в образе жизни социальных групп и эволюцией музыкальных жанров (например, джаз)².

Обобщая вышесказанное, можно сделать вывод, что моду в качестве исследовательской категории в культурно-историческом дискурсе следует рассматривать через призму её взаимодействия с другими социокультурными сферами, такими как массовая культура, промышленно-производственная составляющая, прогресс науки и техники, быт. Иными словами, мода пронизывает все данные сферы человеческой деятельности и тем самым, не оставляет их без своего внимания. Основополагающими аспектами моды, определяющими её как культурный феномен, являются её характерные психологические особенности, сформированность устойчивых обрядов и традиций, эстетических и социальных идеалов. Вместе с тем способы выражения исходного человеческого природного начала также оказывают большое влияние на встраивание моды в структуру культуры.

Мода, как совокупность стилей, вкусов, привычек, стереотипов и установок мировосприятия, образцов поведения и саморепрезентации, может быть рассмотрена с совершенно разных системных аспектов, – разумеется, самым тесным образом взаимосвязанных.

¹ Ильин А. Н. Мода как тенденция массовой культуры и её влияние на человеческую субъектность // Вестник ОмГУ. 2009. № 2. С. 28.

² Грусман М. В. Мода как феномен культуры и средство социокультурной коммуникации: дис. ... канд. культурологии. СПб, 2010. С. 111.

Мода может быть рассмотрена:

- и как явление, относящееся к определённой своеобразной системе ценностей, например, применительно к той или иной социальной группе, или субкультуре, и так далее;

- и как феномен, в котором запаковывается определённая мифология, опять же связанная с той или иной социальной группой, субкультурой и тому подобное;

- и как своеобразная особенная семиотическая система, со своими, с одной стороны, специфическими нарративами означающими, а с другой, – со своими означаемыми, подразумеваемыми идеями, смыслами, которые, опять же, ориентированы и на мифологию, и на аксиологию;

- и как своеобразный идентификационный культурный феномен, даже – маркер, репрезентирующий такого толка идентичность, – опять-таки, находящийся в неразрывной связи и со специфической аксиологией, и с мифологией, и с семиотикой;

- и как феномен, указывающий, например, на принадлежность к той или иной социальной группе, характеризующейся определённым уровнем потребления;

- и, разумеется, как феномен, выражающий некоторые своеобразные личностные характеристики данного человека, его психологические и мировоззренческие особенности.

И этот перечень может быть продолжен.

Безусловно, всякая мода есть, в целом, специфическое выражение того, что называется «духом времени», который, в свою очередь, представляет собой явление глубинных многосложных процессов и тенденций, происходящих в социокультурной системе. И в то же время, в значительной мере, мода всегда есть и коммерческий продукт, целенаправленно и искусственно создаваемый в коммерческих целях; но опять же, в том или ином соответствии с наличествующими тенденциями и процессами в социокультурной системе.

Важно подчеркнуть, что использование аналитического, индуктивного и дедуктивного подходов к исследованию моды позволяет нам раскрыть её основные функции в контексте развития современного общества, выявить её общие и частные характеристики, влияющие на формирование конкретного культурного кода и национальной идентичности каждого отдельно взятого народа или этнической группы.

3.2 Стил «а-ля рюс» как выражение результата коммуникационных процессов русской и западной типов культуры в первую треть XX века

Развитие русской моды непосредственно в России начала XX века (до 1917 года), а также в эмиграционный период проходило на фоне многочисленных политических и социально-экономических потрясений, что оставило свой неизгладимый след в моде того времени и привело к появлению её новых направлений, в том числе проявившихся позже в эмигрантской среде.

Так же как представители бывшего привилегированного дворянского сословия в эмиграции оказали значительное влияние на развитие русской моды за рубежом, бывшие дворяне, решившие остаться в России и вынужденные приспособляться к совершенно новым условиям жизни, внесли свой не менее значимый вклад в развитие русской моды 1920-х годов и её последующей презентации на общеевропейской арене, в частности, в рамках международного выставочного движения мод и декоративного искусства. Пионером такого движения в СССР стала Надежда Петровна Ламанова, жизненный и творческий путь которой совпал со сменой эпох, социально-экономических и политических формаций, а сегодня является ярким свидетельством произошедших кардинальных и многочисленных изменений в развитии моды, в рамках которых ей

удалось внести неоценимый личный вклад в формирование нового стиля и сохранение русской традиционной культуры с элементами народного творчества в одежде, присущей стилю «а-ля рюс». В память и как дань уважения Надежде Петровне Ламановой устраиваются выставки её работ, последние из которых прошли в Нижнем Новгороде (2022) и в Москве (2023)¹.

Н. П. Ламанова проектировала предметы женского гардероба, хотя сама лично в ранний период своего творчества не занималась напрямую кройкой и шитьём, и в конечном итоге придумала достаточно оригинальный для того времени способ создания новой одежды с использованием многочисленных булавок, которыми закреплялись различные элементы декора. Впоследствии одеваться именно у Н. П. Ламановой считалось модным. В начале 1890-х годов её бренд становится очень известным и популярным в высших кругах российского общества, среди дворянской элиты, в результате чего она получает почётное звание «Поставщик Двора Ея Императорского Величества»². И сегодня в музейных фондах Государственного Эрмитажа хранятся четырнадцать костюмов, на корсажах которых выгравирован именной знак – «Н. П. Ламанова». В дальнейшем имя Н. П. Ламановой заняло достойное место среди известнейших кутюрье первой трети XX века, таких как Кристиан Диор, Коко Шанель и Эльза Скиапарелли. В её творчестве всегда преобладал особый новаторский подход, в результате чего получались красивые и зачастую удивительные по художественному решению наряды. Как отмечали отдельные исследователи, Н. П. Ламановой было достаточно взглянуть на ткань, чтобы сразу определить и понять какую форму она приобретёт в дальнейшем³.

Жизненный и творческий девиз Надежды Петровны сводился не к принципу «искусство для быта», а «искусство для искусства», что

¹ Приложение 10, с. 273.

² Филатова Н. А. Феномен Надежды Ламановой: искусство и реальность // Вестник АРБ. № 16. С. 213.

³ Захаржевская Р. В. История костюма: От античности до современности М.: РИПОЛ Классик, 2007. С. 210.

выражалось в подготовке различного рода костюмов и платьев для спектаклей ведущих театров Российской империи – МХАТа, «Драмтеатра»¹, а позже – костюмов для первых художественных фильмов России того времени по режиссёрским постановкам Григория Васильевича Александрова, Якова Александровича Протазанова, Сергея Михайловича Эйзенштейна. Связь Н. П. Ламановой с театром нельзя назвать случайной, поскольку она, являясь частью московского привилегированного дворянского общества, посещала многие театральные постановки и спектакли, и, кроме того, её супругом был большой поклонник театра, Андрей Павлович Каютов, впоследствии российский и советский страховой деятель, юрист, меценат².

Причастность Н. П. Ламановой к театральному искусству способствовала расширению её связей и контактов с ведущими деятелями искусства той эпохи, а также с отдельными представителями императорской фамилии. Достаточно часто в доме модельера бывал Великий князь Михаил Александрович, интересовавшийся как новыми модными веяниями, так и искусством той эпохи, в целом, а также актёры, художники, представители московской знати и купечества³.

Ещё в начале XX века в среде московского и петербургского высшего общества возник интерес к русским традиционным платьям, выполненным в стиле русского народного творчества XVII века – кружевным платьям с русскими национальными узорами. Организовав ателье в Санкт-Петербурге, Н. П. Ламанова стала новатором в сфере русской моды того времени, когда в 1903 году во время костюмированного бала в Эрмитаже были продемонстрированы первые платья, выполненные данным кутюрье. Н. П. Ламанова, по отзывам современников, являясь своего рода гением элегантности, решила кардинальным образом

¹ Приложение 10, с. 273.

² Кузнецова А. А., Санин О. Г. Документальное наследие Н. П. Ламановой в рукописном отделе ГЦТМ им. А. А. Бахрушина // История и архивы. 2022. № 1. С. 122.

³ Алёхина С. А. Poiret – король моды. М.: Гос. историко-культурный заповедник «Московский Кремль», 2011. С. 74.

изменить существующий подход к пониманию внешнего вида платья и его ценностно-эстетического наполнения¹. Так, ею впервые были использованы цвета приглушенного оттенка – сиреневый, розовый, палевый, жемчужный, которые создавали романтический образ. Все туалеты изготавливались из исключительно дорогих материй, преимущественно из шёлка, бархата и муара. Кроме того, особое внимание в костюмах Н. П. Ламанова уделяла декоративным элементам: рюшам, плиссе, разного рода аппликациям в виде фактурной вышивки, которые придавали особую изысканность туалетам.

К 1910-м годам в творчестве Н. П. Ламановой проявляется небольшой отход в сторону неоклассицизма, что было очень характерно для рассматриваемой эпохи. Именно в это время кутюрье решила воплотить черты неоклассического величия в новом образе платья, которое получило название «платье в чехле». Авторское новаторство заключалось в наложении более лёгкого материала, такого как шифон или тюль, на более плотный (шёлк, бархат, атлас), причём обе ткани были одного цвета, что создавало зрительный эффект глубины и погружённости и добавляло платью флёр романтизма. В дальнейшем Н. П. Ламанова модернизировала свой авторский стиль украшения платьев, добавив к лёгким тканям «платья на чехле» элементы бисера, пайеток, стекла, жемчуга, а также множество различных мелких украшений, что придавало ещё больше блеска и утончённости создаваемому и воплощаемому в костюме образу. Важно отметить, что в дальнейшем, при добавлении более ярких и контрастных цветов, произошло некое взаимовлияние творчества Н. П. Ламановой и костюмеров «Русских сезонов», поскольку, к примеру, костюмы Л. С. Бакста и А. Н. Бенуа выполнялись примерно в такой же авторской обработке.

¹ Филатова Н. А. Феномен Надежды Ламановой: искусство и реальность // Вестник АРБ. № 16. С. 215.

Французский кутюрье Поль Пуаре был поражён талантом Н. П. Ламановой и в октябре 1911 года посетил Москву с целью показать свои работы и встретиться лично с русским мастером, что заложило основы для их дружбы в дальнейшем, несмотря на грядущие коренные изменения не только в жизни России, но и мира в целом¹. В доме Надежды Петровны Поль Пуаре прочитал первую лекцию о современном дамском платье и его атрибутике, а также провёл показ мод, в котором приняли участие шесть французских манекенщиц, прибывших вместе с кутюрье из Франции². Вместе с тем важно подчеркнуть, что отношения П. Пуаре и Н. П. Ламановой носили не только дружеский, но и коммерческий характер. В частности, по завершении своего визита в Россию, костюмы и платья П. Пуаре оказались востребованными в русском дворянском окружении, и через модный дом Н. П. Ламановой можно было заказать их непосредственно из Франции, что приносило сторонам определённую доходность. Контакты и связи Н. П. Ламановой с зарубежьем не ограничивались только коммерческими и дружескими отношениями исключительно с П. Пуаре. Два раза в год на протяжении длительного времени она выезжала во Францию с целью закупки тканей и материалов для создания своих новых коллекций. Кроме того, многие известнейшие французские кутюрье того времени подарили ей несколько своих готовых работ, которые были представлены в качестве постоянной экспозиции модного дома Н. П. Ламановой.

Вместе с этим необходимо отметить, что жизненный путь и творчество Н. П. Ламановой претерпели неоднократную проверку на прочность, поскольку модельер осуществляла свою деятельность на стыке нескольких эпох и была свидетелем краха Российской империи и медленного заката дворянской моды, становления советской власти

¹ Прокофьева Е. Русская Шанель // Крестьянка. 2006. № 3. С. 171.

² Кузнецова А. А., Санин О. Г. Документальное наследие Н. П. Ламановой в рукописном отделе ГЦМТ им. А. А. Бахрушина // История и архивы. 2022. № 1. С. 123.

и зарождения пролетарской моды 1920-х годов, в дальнейшем она принимала участие в создании моды партийной номенклатуры 1930-х годов.

1917 год стал временем коренного слома всех существовавших ранее социально-политических и экономических устоев в России. Он привёл к гибели Российской империи и приходу к власти большевиков, которые решили полностью изменить российскую действительность, отбросив всё старое и, по их мнению, «отжившее». «Достигнутая модой демократизация, объединившая различные слои общества, обуславливала поступательное движение к социальному равенству. Октябрьская социалистическая революция стёрла социальную дифференциацию костюма. Возникло новое направление – массовый костюм для трудящихся. Различия в одежде связывались не с социальной проблематикой, а с условиями жизни и труда, климатом, культурными и национальными традициями народностей, входящих в состав Советского государства. Условия жизни и идеологический настрой во многом определили конструктивные основы первых образцов пролетарских мод. Идея спортивного типа новой одежды чаще других появляется на страницах газет и журналов начала 20-х годов. Мода поддерживала идеологию революции, образцом для которой стала культура нового общества. Формировались принципы новой моды, появлялись проекты массовых форм одежды, намечались конкретные пути претворения творческих эталонов в массовую промышленную продукцию»¹. Изменения коснулись как моды той эпохи, так и её непосредственных авторов, и популяризаторов. В частности, салон Н. П. Ламановой на Тверской улице в Москве был подвергнут разгрому, а сама мастер – арестована представителями Всероссийской чрезвычайной комиссии и оказалась на некоторое время в печально известной Бутырской тюрьме по обвинению в «дворянском происхождении»². Важно подчеркнуть,

¹ Е.Б. Нешина, Автореферат, С.15

² Кузнецова А. А., Санин О. Г. Документальное наследие Н. П. Ламановой в рукописном отделе ГЦТМ им. А. А. Бахрушина // История и архивы. 2022. № 1. С. 124.

что во многом благодаря покровительству и вмешательству известного писателя Максима Горького (Алексея Максимовича Пешкова) Н. П. Ламанова вскоре обрела свободу¹. Однако, Надежда Петровна не пожелала расстаться с Родиной, как это сделали многие российские дворяне того периода, а, оставшись, продолжила своё творчество. Характерной чертой пришедшей радикально новой эпохи и её моды стало стремление к функциональности и демонстрации простоты в одежде как отражении новой реальности и нового социалистического миропонимания, отрицавшего прошлые этапы развития человеческого общества и заявлявшего о необходимости резкого и стремительного рывка вперёд. Элитарность и уникальность в моде теперь считались откровенно вредным явлением. На смену им приходят эгалитаризм и милитаризация, что было непосредственно связано с началом Гражданской войны в России и стремлением советского военно-политического руководства посредством жесточайших мер экономии и отказа от всего частного и «капиталистического» привести население страны к коммунизму через подобный резкий «скачок»².

Рассматривая вопрос развития моды того периода, важно отметить, что в это время наблюдалась колоссальная нехватка аксессуаров, фурнитуры и всех видов тканей. Поэтому перед новой модой была поставлена задача по формированию единообразия для начала массового производства одежды, не требующего больших денежных затрат. В результате на смену былой пышности в одежде пришёл спартанский минимализм, а последние годы Гражданской войны в России привели к установлению в одежде стиля «милитари», проявляющегося в обилии комиссарских «кожанок», которые мужчины носили с кожаными фуражками, в то время как женщины повязывали на голову красные косынки³. «Историки

¹ Кузнецова А. А., Санин О. Г. Документальное наследие Н. П. Ламановой в рукописном отделе ГЦТМ им. А. А. Бахрушина // История и архивы. 2022. № 1. С. 124.

² Туфанов Е. В., Кравченко И. Н. Советская политическая система в период 1917-1920-х гг. // НаукаПарк. 2014. № 3 (23). С. 30.

³ Князева М. Б. Заимствование элементов военной формы гражданской модой после Первой мировой войны // Культурное наследие России. 2014. № 2. С. 57–60.

придерживаются мнения, что кожаные куртки, выданные чекистам в качестве униформы, были пошиты во время Первой мировой войны и случайно обнаружены на царских складах после революции»¹. О происхождении «будёновки» существует несколько версий. По одной из них «будёновка» была утверждена в 1918 году на основании конкурса, проведённого новой советской властью, по второй – появилась ещё в царской России и была разработана для парада императорской армии. Многие исследователи придерживаются мнения, что идея «будёновки» (тогда называлась «богатыркой») появилась действительно до революции, но была утверждена как военный головной убор и получила широкое распространение лишь после 1918 года»².

Показательно, что в то же время развитие моды за границей пошло по совершенно новому пути, отличному от советского. Завершение Первой мировой войны и изменение социально-экономических реалий жизни человечества, а также переосмысление ценностных ориентиров, культурных установок в рамках западной цивилизации привело к зарождению феномена «*roaring twenties*» («ревущие двадцатые»)»³. Эта эпоха символизировала дух свободы и процветания, к которому, как казалось в то время, пришло человечество после длительного и кровопролитного мирового конфликта.

Мощным толчком к развитию женской моды послужило получение права голоса женщинами на Западе и фактическая победа движения суфражисток, которые теперь добились всего спектра политических прав для женщин. В моде западных стран эта эпоха ознаменовалась появлением новых элегантных и в то же время чрезвычайно «свободных» в моральном плане платьев и иных аксессуаров. Распространение получили женские мундштуки и туфли с острыми носами, новые

¹² Н.М. Карамзин – реформатор русского литературного языка, URL: <https://www.oboznik.ru/?p=59556> (дата обращения 22.04.2025)

² Там же

³ Ревущие двадцатые // Историк – общественно-политический журнал [сайт]. URL: <https://historicus.media/revushie-dvadtsatie> (дата обращения: 15.03.2024).

миниатюрные шляпки и лёгкие ткани, которые не должны были скрывать естественной женской красоты¹. Вместе с тем широкое распространение на Западе в это время получили просторные платья с заниженной талией, длинные бусы, туфли с перепонкой, шляпки, декорированные перьями и маленькими обручами, длинные женские сигареты, а также короткие стрижки и укладки «волной».

В свою очередь, в Советском Союзе в это же время господствовала мода совершенно иного, милитаризированного характера, и люди не могли себе позволить роскоши в одежде. Официальные власти не уделяли внимания развитию моды, считая, что западная мода и культура капиталистического духа не может принести народу ничего позитивного и является проявлением контрреволюции и роялизма. В конечном итоге данный посыл длительное время господствовал в советском обществе, что привело к существенному различию в развитии моды стран западной цивилизации и России. Данная эпоха с точки зрения развития моды показала существенные различия и в её материальной составляющей. Одежда в СССР производилась из обычного материала, зачастую хлопчатобумажной ткани или же из грубой кожи, что закрепило в восприятии остального мира соответствующий стереотипический образ русских, которые ходят в «кожанках» либо в рубашках красного цвета.

Рассматривая вопрос материальной составляющей, важно отметить, что в это время многие модельеры, в том числе и Н. П. Ламанова, столкнулись с острой нехваткой материалов, которые требовались для создания модных тенденций нового советского общества, а именно – необходимо было найти более простые материалы, которые ранее, напротив, никогда не были популярными в дворянской среде, с представителями которой всегда работала Надежда Петровна. В итоге она стала активно изучать изделия из льна (в частности, шторы), холщовые

¹ Ревущие двадцатые // Историк – общественно-политический журнал [сайт]. URL: <https://historicus.media/revushie-dvadtsatie> (дата обращения: 15.03.2024)

несколько грубоватые ткани. В дальнейшем Н. П. Ламанова возглавила «Ателье мод» и занималась подготовкой журнала «Ателье»¹.

В этот период основная ставка Н. П. Ламановой была сделана на использование сугубо простых и однотонных тканей, что должно было соответствовать новому укладу трудовой жизни². В моде появляется конструктивизм, который стал неотъемлемой частью «военного коммунизма»³, проводившегося в советской России. Вместе с тем этот конструктивизм, как новое модное течение, способствовал формированию сотворения человека совершенно нового образа жизни и мышления – советского человека, – который не должен был быть причастен к чему-то запретному и порочному и не имел морального права запятнать свой путь в светлое коммунистическое будущее. Эти же элементы непорочности, честности и открытости должны были отражаться и в моде, что Н. П. Ламановой удалось чётко уловить и использовать в своём творчестве. В этот период она стала активно использовать русские традиционные мотивы и здесь, как это было на рубеже XIX–XX веков, но это проявилось несколько в ином формате и должно было подчёркивать преобладание в обществе ранее угнетаемых слоёв – пролетариата и крестьянства.

Стремясь создать новую рабоче-крестьянскую моду, Надежда Петровна Ламанова в 1919 году обращается к народному комиссару просвещения РСФСР А. В. Луначарскому с просьбой оказать содействие в организации художественной мастерской, где можно было бы продолжить заниматься творчеством и создавать новые образцы одежды⁴. Результатом этого обращения стало создание Дома моделей. На площадке Дома моделей Н. П. Ламанова соберёт круг единомышленников

¹ Григорькин В. А., Нестеров И. О. Влияние советской власти на стиль одежды населения в 20-е гг. XX в. // Огарев-online. 2022. № 11. [сайт]. URL: <https://journal.mrsu.ru/arts/vliyanie-sovetskoj-vlasti-na-stil-odezhdy-naseleniya-v-20-e-gg-xx-v> (дата обращения: 10.02.2024).

² Стриженова Т. К. Надежда Петровна Ламанова // Декоративное искусство. 1966. № 6. С. 17.

³ «Военный коммунизм», принятое в литературе обозначение политики, проводившейся руководством РСФСР в 1918–1921 гг., в период Гражданской войны 1917–1922 гг., URL: <https://bigenc.ru/c/voennyi-kommunizm-19d019> (дата обращения: 21.04.2025).

⁴ Кузнецова А. А., Санин О. Г. Документальное наследие Н. П. Ламановой в рукописном отделе ГЦТМ им. А. А. Бахрушина // История и архивы. 2022. № 1. С. 126.

– Надежду Макарову, Веру Мухину, мастера игрушек Николая Бартрама, а также некоторых своих учениц из дореволюционного этапа творчества, которые впоследствии внесут свой вклад в подготовку участия СССР в первой с момента его образования международной выставки искусства в Париже, о чём будет сказано далее.

Важно подчеркнуть, что ученицы и современники Н. П. Ламановой отзывались о ней в своих воспоминаниях очень тепло, подчёркивая её доброту, честность, стремление помочь и заботу о будущем своих друзей и подчинённых. В частности, ученица Надежды Петровны В. В. Смарина вспоминала, что мастер всегда стремилась всесторонне развивать своих подопечных, организовывала постоянные посещения различных театров, интересовалась их быденной жизнью, оказывала всю необходимую помощь и поддержку для получения ими образования¹. Скульптор Нина Германовна Зеленская отмечала, что Надежда Петровна в ходе своей работы была крайне изобретательна в использовании разного рода материалов или их заменителей. В частности, она отмечала, что платья были пошиты из деревенских панёв и различных вышивок деревенского происхождения, для замены бус в качестве украшения использовался крашеный горох, а главное дамское украшение – шляпки, были сделаны из рафии (ткани из молодого камыша), которая обычно использовалась как подкладочный материал для изготовления подобного головного убора, а в дальнейшем Н. П. Ламанова покрывала данную рафию имеющимися в крайне ограниченном количестве бархатом и шёлком². Известная русская меценатка Маргарита Кирилловна

¹ Отзыв В. В. Смариной, бывшей ученицы Надежды Петровны Ламановой // Виртуальный музей Надежды Петровны Ламановой, выдающего русского модельера, художника театрального костюма, поставщицы Ея Императорского Величества Александры Фёдоровны и Ея Императорского Высочества Елизаветы Фёдоровны [сайт]. URL: https://lamanova.com/22_otziv_vv_smarinoj.html (дата обращения: 22.03.2024).

² Воспоминания Нины Германовны Зеленской о Надежде Петровне Ламановой // Виртуальный музей Надежды Петровны Ламановой, выдающего русского модельера, художника театрального костюма, поставщицы Ея Императорского Величества Александры Фёдоровны и Ея Императорского Высочества Елизаветы Фёдоровны [сайт]. URL: https://lamanova.com/22_otziv_vv_smarinoj.html (дата обращения: 22.03.2024).

Морозова (в девичестве – Мамонтова), отмечала, что вкус и чутьё Н. П. Ламановой, её понимание потребностей каждого человека были просто удивительными, люди всегда поражались её умению выбирать вещи, а также осознанию того, что действительно лучше подойдёт для реализации её замысла¹.

В 1922 году Н. П. Ламановой были выделены основные принципы модельного дела, которым до сих пор следуют модельеры современности. Так, по мнению кутюрье, назначение костюма определяется используемым материалом, ткань модели определяет её форму, фигура заказчика определяет выбор ткани, формы и модельные конфигурации, и всё это должно гармонично дополняться определённым декором для создания гармонии, ощущения полноты, яркости и цельности образа². Вместе с тем в начале 1920-х годов в творчестве Н. П. Ламановой начинает обнаруживаться тенденция к реализации новых идей, построенных на исследовании взаимоотношений конструкций, цветов и линий³. Это, в свою очередь, оставит значимый след в советском периоде её творческого пути.

Важно отметить, что переход советского правительства к новой экономической политике в 1921 году, оживление частной торговли, а также некоторое послабление в отношениях Советов с другими странами привело к появлению новых трендов в моде, которые не были упущены и успешно реализовались в творчестве Н. П. Ламановой. В 1924 году она открывает под эгидой Кустэкспорта собственную кустарную мастерскую, где начинает изготавливать первые образцы будущей

¹ Воспоминания Маргариты Кирилловны Морозовой о Надежде Петровне // Виртуальный музей Надежды Петровны Ламановой, выдающего русского модельера, художника театрального костюма, поставщицы Ея Императорского Величества Александры Фёдоровны и Ея Императорского Высочества Елизаветы Фёдоровны [сайт]. - URL: https://lamanova.com/22_otziv_vv_smarinoj.html (дата обращения: 22.03.2024).

² Филатова Н. А. Феномен Надежды Ламановой: искусство и реальность // Вестник АРБ. № 16. С. 221.

³ Там же. С. 224.

советской моды, которые демонстрировались на международных показах и выставках, проходивших в странах Западной Европы¹.

В это время возможность возрождения русского народного традиционного костюма становится своеобразной альтернативой откровенно упадническому стилю эпохи нэпа, который вобрал в себя многие проявления стиля, позднее названного «унисекс» (англ. unisex style)². Теперь в основе изготавливаемых Н. П. Ламановой моделей были исключительно мотивы народного творчества, причём акцент ставился на различные фольклорные образы, которые должны были подчёркивать русскую традиционность. В то же время, ввиду снятия многих торговых ограничений, в СССР начинают появляться более дорогие материалы – шёлк и бархат, которые сразу же активно используются модельером при изготовлении костюмов и платьев. В это время по инициативе Н. П. Ламановой происходит отход от хлопчатобумажных изделий, в моду вновь вводятся маленькие дамские шляпки, юбки начинают укорачиваться, центральное место занимают прямые платья с заниженной талией, женский образ дополняется туфлями с острыми носами. По мнению модельера, одежду необходимо создавать красивой и комфортной, что означает сделать жизнь не отдельных привилегированных групп людей, но и широких масс советского населения более привлекательной и удобной³.

Необходимо подчеркнуть, что в это же время в советском обществе стали проявляться существенные различия между простым народом и партийной элитой. В частности, последняя имела возможности для получения необходимых ресурсов и материалов, в том числе и из-за границы, в результате чего выявились тенденции моды верхушки советского

¹ Филатова Н. А. Феномен Надежды Ламановой: искусство и реальность // Вестник АРБ. № 16. С. 221.

² Стиль унисекс (англ. unisex style), стиль в одежде. Разрабатывался в 1960-х гг. П. Карденом, Р. Гернрайхом, И. Сен-Лораном, Т. Лапидусом; в 1980-х гг. – Ж.-П. Готье, Э. Слиманом, Кавакубо Рэй, Ямамото Ёдзи, в 1990-х гг. – А. Демельмейстер, М. Маржелой и др., URL: <https://bigenc.ru/c/stil-uniseks-64a4b9?ysclid=m9md1vwcbt667678445> (дата обращения: 21.04.2025).

³ Масленцева Н. Ю. Социологический анализ тенденций моды // Вестник Тюменского государственного университета. 2011. № 8. С. 92–97.

общества, вкусовые предпочтения которой коренным образом отличались от представлений простых советских граждан. К середине 1920-х годов жёны советского партийного руководства начали одеваться непосредственно в мастерской Н. П. Ламановой, что считалось очень хорошим тоном. «Туалет от Ламановой», отличавшийся элегантностью и стилем, стал своего рода «знаком качества», которым пользовались многие представители высшей партийной элиты страны и члены их семей.

Модели Н. П. Ламановой, подготовленные в соавторстве с Евгенией Прибыльской, Александрой Экстер, Надеждой Макаровой, экспонировались на Всемирной выставке декоративного и промышленного искусства в Париже в 1925 году (*Exposition des Arts Decoratifs et Industriels Modernes*). Само участие СССР в подобной выставке международного уровня имело ключевое значение для продвижения межкультурной кооперации и обозначения присутствия молодой советской страны на международной арене, в целом. Данное событие становится своего рода дебютным и для знаменитой Веры Игнатьевны Мухиной – автора известного памятника монументального искусства «Рабочий и колхозница».

В итоге данная выставка стала своеобразной прелюдией советской моды, которая чётко обозначила свой выход на мировую арену моды. Совместная модель, подготовленная Н. П. Ламановой и В. И. Мухиной, именовалась «кафтаном из двух владимирских полотенец» и вызвала восторг у посетившей выставку публики¹. Отдельно необходимо выделить процесс подготовки модной композиции, на коей сказались стандартные для советской России тех лет проблемы с материалами и тканями. В частности, В. И. Мухина вручную расписывала шарфы и делала проекты рисунков для ткани из-за отсутствия нужных декорационных компонентов и материалов. Мастер по созданию игрушек и украшений Н. Д. Бартрам использовал подручные материалы для включения декора

¹ Захаржевская Р.В. История костюма: От античности до современности М.: РИПОЛ Классик, 2007. С. 219; URL: <https://ok-sun-kaa.livejournal.com/303221.html> (дата обращения 21.04.2025)

в композицию. Из-за отсутствия пуговиц нужного материала и фактуры приходилось вручную выпиливать их из грецких орехов и дерева, а отдельные компоненты плетения создавать из соломы¹.

Произошло чёткое противопоставление изысканной европейской моды национальным особенностям русского искусства, что обозначило дальнейшие тенденции развития отечественной моды тех лет². Однако, существовавшие выездные ограничения вылились в недопущении участия Н. П. Ламановой в показе собственноручно подготовленной коллекции, что было отмечено некоторыми присутствовавшими на выставке европейскими кутюрье, в том числе и П. Пуаре, который был крайне удивлён её отсутствием³. Несмотря на возникшие ограничения, представленная коллекция встретила одобрение публики и экспертного сообщества в сфере моды, в результате чего по итогам проведённой выставки Н. П. Ламанова и её творческая группа получают Grand-Prix в номинации «За национальную самобытность, в сочетании с современным модным направлением»⁴.

К 1930-м годам, в связи с ростом популярности реалистического искусства, кустарная мастерская Н. П. Ламановой уходит на второй план, общество стало обращать внимание на простые платья и костюмы, не требующие особого декорирования. В дальнейшем и вплоть до своей смерти Надежда Петровна занималась пошивом одежды для жён партийного руководства, знаменитых актрис и балерин.

Таким образом, Н. П. Ламановой удалось не только сохранить, но и в определённой степени репрезентовать наследие стиля «а-ля рюс» на международных показах и европейских мероприятиях в условиях прихода

¹ Захаржевская Р.В. История костюма: От античности до современности М.: РИПОЛ Классик, 2007. С. 219; URL: <https://ok-sun-kaa.livejournal.com/303221.html> (дата обращения 21.04.2025); Приложение 10, с. 274.

² Кирсанова Р. М. Костюм в России между 1917 и 1931 годами // Художественная культура. 2020. № 4 С. 682; Трифонов П. Р. Промышленность и художественное производство // Ателье. 1923. № 1. С. 45.

³ Алёхина С. А. Poiret – король моды. М.: Гос. историко-культурный заповедник «Московский Кремль», 2011. С. 78.

⁴ Филатова Н. А. Феномен Надежды Ламановой: искусство и реальность // Вестник АРБ. № 16. С. 222.

к власти в России новой политической силы, полностью отрицавшей любое капиталистическое, частное, индивидуальное начало как в социально-экономическом, так и в культурно-просветительском и бытовом плане. Период новой экономической политики (НЭП) становится последним этапом, своеобразным «мостом», который связал русских мастеров, таких как Н. П. Ламанова, с европейскими кутюрье и был единственной возможностью для поддержания их творческого общения, несмотря на существование строжайшего контроля со стороны отечественных органов государственной безопасности. Дальнейшие же события, связанные с окончательным принятием курса на «построение социализма в отдельно взятой стране» приведут к разрыву единого пространства развития моды в европейской и российской цивилизациях, в результате чего стиль «а-ля рюс» в Европе будет отходить на второй план.

Как уже неоднократно отмечалось выше, в начале XX века в России произошли коренные, тектонические социально-экономические и политические изменения, с которыми смогли смириться далеко не все граждане страны, в связи с чем началась мощная волна эмиграции. Слом самодержавного политического устройства, недолгое правление слабого буржуазно-демократического правительства и приход к власти в России большевиков стали началом массового исхода творческой интеллигенции в страны Западной Европы и в Соединённые Штаты Америки¹. Первая волна русской эмиграции стала результатом последствий Гражданской войны 1917–1922 годов, когда в итоге страну покинули более двух миллионов граждан². Эмигрантов принимали Париж, Прага, Белград, Берлин, София и др., то есть эмиграция географически большей частью направлялась в страны Западной Европы. Следует отметить, что большинство российских мигрантов (90 %) так и не решились вернуться

¹ Алешковский И. А. Революция 1917 г. как причина исхода и формирования зарубежной России // Вестник Московского университета. Сер. 27: Глобалистика и геополитика. 2017. № 1. С. 33.

² Там же. С. 33.

на Родину¹. Бытует мнение, что европейское искусство XX века не добилось бы существенных прорывных результатов в собственном развитии без участия именно русских художников и писателей-эмигрантов. Основной причиной первой волны русской эмиграции, которую также называют «белой эмиграцией», стало поражение Белого движения в Гражданской войне и последующие репрессии со стороны власти, также известные как «красный террор». В это время страну покидали военные, дворяне, деятели культуры, предприниматели, интеллигенты, а также казаки². Большинство дворян были вынуждены сменить имена и скрываться. Некоторым из них удавалось долгие годы жить под вымышленными именами, а те, кого разоблачали, попадали в сталинские лагеря³. Однако некоторым всё же удалось адаптироваться к новому режиму.

Представляется важным рассмотреть основные этапы становления и развития первой волны русской эмиграции. Начало 1920-х годов: основание Русского христианского студенческого движения (РСХД). 1925 год – начинает работу Богословский институт преподобного Сергия (Париж), где читают лекции религиозные деятели русской диаспоры: митрополит Вениамин, протопресвитер Василий Зеньковский, Борис Бобринский, Алексей Князев, протоиерей Сергей Булгаков, Георгий Флоровский; выдающимися учениками являются митрополит Николай, архиепископ Никон, архиепископ Павел и другие. 1927 год: первое богослужение на французском языке (Париж, Сергиевский собор). 1928–1929 годы: создание франкоязычной православной церкви Святой Женевиевы⁴.

¹ Березовая Л. Г. Культура русской эмиграции (1920–30-е гг.) // Новый исторический вестник. 2001. № 3. С. 122.

² А. Иваницкая, Четыре волны эмиграции из России в причинно-следственных связях и цифрах URL: <https://theoryandpractice.ru/posts/19887-chetyre-volny-emigratsii-iz-rossii-v-prichinno-sledstvennykh-svyazyakh-i-tsifrakh> (дата обращения 21.04.2025).

³ Алешковский И. А. Революция 1917 г. как причина исхода и формирования зарубежной России // Вестник Московского университета. Сер. 27: Глобалистика и геополитика. 2017. № 1. С. 33.

⁴ Бахарева О. Я. Социальное положение, быт и культура русской эмиграции первой волны (1917–1923 гг.) // Человек в мире культуры. 2017. № 2–3. С. 14.

Особое место в духовной среде занимает община святителя Фотия, действовавшая под эгидой Московского Патриархата. Представители братства – Владимир Григорьевич Ковалевский и Владимир Николаевич Лосский. В целом, первая волна эмиграции не представляла собой единого целого, однако духовная связь со страной сохранилась благодаря преданности русской культуре, православию и языковой принадлежности. Многие жители других стран познакомились с Россией благодаря русским эмигрантам. Эмиграция стала своеобразным историческим явлением, разделившим страну на две России (старую и новую) и связавшим Россию с Европой и другими странами мира.

Благодаря русским эмигрантам в Европе начал распространяться крайне популярный в местной среде модный стиль «а-ля рюс»¹. В результате многие русские творческие мастера и новаторы, пропагандировавшие и работавшие в данном стиле, смогли получить высокое признание во многих западноевропейских государствах. После войны Европе хотелось чего-то нового, «свежего». Состоятельные американцы приезжали в Европу ради моды и были готовы тратить большие деньги на вещи, которые раньше не могли приобрести. Русские дворяне, лишившись постоянного источника дохода в виде традиционных поместий и дарового крепостного труда, занимались тем единственным, что они умели – домашним творчеством: кружевами, вышивкой; выступали консультантами по хорошим манерам; работали моделями в модных домах. Русские дворянки изготавливали детали интерьера (декоративные и функциональные²) – абажуры, подушки, салфетки, шторы. Княгини и графини, потерявшие в России всё, вышивали жемчугом зонтики, украшения, кукол, расписные шали и шарфы, платья, сумочки и кошельки.

¹ Романова К. К. (Казанская К.К.) Русские дома моды в Европе: стиль «а-ля рюс» в декоративно-прикладной культуре 1920-х годов // Журнал Института Наследия. 2021. № 1 (24). С. 2.

² Детали интерьера; URL: <https://rudesignshop.ru/blog/detali-interera-kak-nazyvajutsja/> (дата обращения 21.04.2025)

Параллельно с адаптацией русских эмигрантов из числа дворян к новой реальности, С. П. Дягилев вёл активную деятельность по дальнейшему продвижению и популяризации русской культуры и искусства в странах Западной Европы. На период 1919–1924 годов приходится самый пик его деятельности, когда Сергей Павлович постоянно вёл переговоры с ведущими театральными площадками Европы, на которых ставились пьесы, оперы и спектакли по мотивам русских художественных произведений. Наибольшую популярность С. П. Дягилев и его «Русские сезоны» снискали во Франции и Великобритании, где переговоры об организации концертов обычно проходили без каких-либо коллизий, а гонорары артистам и организаторам выплачивались в срок, о чём свидетельствует ряд архивных материалов¹.

В 1922 году труппа С. П. Дягилева обосновалась за рубежом, в Монте-Карло. В этот период к работе над постановками Сергей Павлович привлекал также и иностранцев: Жана Кокто, Пабло Пикассо, Анри Матисса, Коко Шанель (костюмы к балету «Аполлон»), Рихарда Штрауса (Richard Strauss, балет «Легенда о Иосифе»), Клода Дебюсси (Claude Debussy), Мориса Равеля (Maurice Ravel). Однако, источником вдохновения С. П. Дягилева, по всей видимости, оставалась Россия. В ту пору начинается активный этап заграничной творческой деятельности С. П. Дягилева, во время которого он проводил огромное количество переговоров и переписывался с организаторами гастролей и выставок, в том числе в Испании, Франции, Великобритании, Германии².

Важно подчеркнуть, что деятельность С. П. Дягилева на рубеже 1910–1920-х годов была крайне насыщенной и сводилась, в том числе, к

¹ V&A Archive. Catalogue for exhibition entitled 1872–1972: Diaghilev Centenary Display, shown at the Royal Opera House Covent Garden, London. Dates of Creation 1972 Mar. Reference GB 71 THM/7/7/12/1; V&A Archive. Catalogue for exhibition entitled Bakst, shown at The Fine Art Society Ltd., London. Dates of Creation 1973 Dec – 1974 Jan. Reference GB 71 THM/7/7/17/2; V&A Archive. Catalogue for exhibition entitled Diaghilev organized by the Arts Council and shown in Plymouth, Birkenhead, Blackpool, Reading, Keighley, and Birmingham. Dates of Creation 1967 Oct – 1968 Apr. Reference GB 71 THM/7/7/7/2.

² V&A Archive. Diaghilev's Ballets Russes. General correspondence. Dates of Creation 1902–1962. Reference GB 71 THM/7/1/1.

решению разного рода финансовых и иных материальных вопросов, что было крайне необходимо для полноценного существования труппы и обеспечения её творческой деятельности. Так, С. П. Дягилев ещё в 1919 году активно переписывался с руководством «The Coliseum Syndicate Ltd» («Театры Вест Энда») на предмет организации выступлений «Русских сезонов» на ведущих европейских площадках того времени¹.

Деятельный порыв С. П. Дягилева и растущая популярность «Русских сезонов» приводили к активизации иностранных организаторов и артистов, которые стремились быть сопричастными к творчеству русской труппы, что также вызывало различные вопросы зачастую финансового и организационного характера, направленные на обеспечение гастрольной деятельности². Необходимо отметить, что деятельность труппы и все вопросы её пребывания в городах, где проводились выступления «Русских сезонов», сопровождалось обязательным составлением соответствующих договоров, в которых прописывались все условия, связанные с концертной деятельностью, а также отдельно оговаривались вопросы размеров и порядок выплаты гонораров³.

Творческая активность коллектива как во время подготовки к концертам и выступлениям, так в ходе их непосредственного проведения порой сопровождалась непредвиденными ситуациями, когда возникали неустойки, представляющие угрозу, что дело может дойти до суда. Аналогичные ситуации происходили и с «Русскими сезонами», когда С. П. Дягилеву приходилось вступать в длительные переписки с устроителями гастролей, а также их адвокатами и юристами, стремившимися получить максимально возможную прибыль в случае предъявления штрафов за задержку представлений непосредственно самой труппой⁴.

¹ Приложения 1.1–1.2, с. 198–199, 1.24, с. 221.

² Приложения 1.3–1.5, с. 200–202.

³ Приложение 1.4–1.8, с. 203, 1.25, с. 222, 1.40–1.41, с. 241–242.

⁴ Приложения 1.4, с. 201, 1.9–1.10, с. 206–207, 1.12, с. 209.

С. П. Дягилев активно продвигал и популяризировал творчество многих русских композиторов, в частности, И. Ф. Стравинского, в результате чего особую популярность у европейской публики вызвало его произведение «Свадебка», которое часто ставили на многих европейских площадках той эпохи¹.

На 1925 год приходится пик сотрудничества С. П. Дягилева с «Театрами Вест Энда», которые представлял Э. Воллхейм (E. Wollheim). Архивные материалы их переписки показывают, что «Русские сезоны» С. П. Дягилева были крайне популярны у данной творческой организации, причём ими обсуждались вопросы организации гастролей не только в Лондоне, но и на других площадках, в частности, в Париже и Барселоне². В переписке оговаривались отдельные вопросы обеспечения артистов и выполнения их требований. Так, интересной представляется переписка Э. Воллхейма и С. П. Дягилева о выполнении индивидуальных требований актёра польского происхождения Станислава Идзиковского (Stanislas Idzikowski) касаясь гастролей, где оговаривались: возможность путешествия по железной дороге только в вагоне первого класса, размер гонорара и тому подобное³.

Артисты С. П. Дягилева, как уже отмечалось выше, пользовались большой популярностью у европейских устроителей гастролей и обычной публики, что подтверждают также письма отдельным участникам «Русских сезонов», в частности, балерине Серафиме Александровне Астафьевой. Данное письмо свидетельствует о том, что балерина была обожаема публикой и всегда являлась желанным гостем на множестве европейских театральных площадок, о чём и договаривался с ней лично Сергей Павлович⁴. Отдельные обсуждаемые Э. Воллхеймом и С. П. Дягилевым вопросы затрагивали необходимость скорейшего возвращения

¹ Приложение 1.13, с. 210.

² Приложения 1.14–1.16, с. 211–313, 1.20, с. 217, 1.22–1.23, с. 219–220, 1.26, с. 223, 1.30–1.31, с. 227–228, 1.42–1.43, с. 243–244.

³ Приложение 1.17–1.21, с. 214–218.

⁴ Приложение 1.29, с. 226.

задолженностей и недопущения возможных просрочек оплаты за выступления, что также, на наш взгляд, подтверждает факт о всестороннем подходе С. П. Дягилева к решению возникающих проблем и вопросов по обеспечению работы труппы, о его активном участии в разрешении противоречий текущего характера¹.

Несмотря на популярность «Русских сезонов», отдельные эпизоды пребывания С. П. Дягилева в Европе свидетельствуют об откровенно высокомерном и мелочном отношении европейцев к нему лично. Так, некоторые письма свидетельствуют о якобы возникшем совершенно ничтожном долге С. П. Дягилева в одном из ресторанов (составляющем чуть больше трёх фунтов стерлингов), причём менеджеры ресторана грозили взыскать данную сумму через суд, что крайне возмутило его². На наш взгляд, это даёт возможность предполагать наличие некой зависти к успеху С. П. Дягилева, либо же является следствием сохранения элементов стереотипного мышления западного мира по поводу всего русского, что нашло своё своеобразное бытовое проявление в этом эпизоде.

Вместе с тем в конце 1920-х годов С. П. Дягилеву стали поступать предложения о возможности расширения гастрольной деятельности в Европе, а также на площадках Соединённых Штатов Америки, в частности, в Нью-Йорке, что ещё раз говорит о том, что в конце 1920-х годов «Русские сезоны» С. П. Дягилева обладали популярностью, и артисты были востребованы в разных городах и столицах западного мира³. Европейцы были удивлены крайне предприимчивыми русскими, которые не оставляли попыток дальнейшего продвижения своей культуры и искусства, добавляя новшества в европейскую культуру и моду, и этот потрясающий эффект закреплялся «Русскими сезонами» С. П. Дягилева.

Произведения русского искусства и предметы роскоши, большинство из которых были выполнены вручную, изначально реализовывались

¹ Приложения 1.27–1.28, с. 224–225, 1.32–1.34, с. 229–231.

² Приложения 1.35–1.36, с. 232–233.

³ Приложение 1.37–1.39, с. 234–240, 1.44–1.45, с. 245–247.

на выставках-продажах, проводимых западными благотворительными фондами. Затем была создана торговая сеть готовой продукции, которая снабжала товарами известные французские дома моды и ремесленные магазины. Эти магазины составили целую улицу в Париже – Фобур Сент-Оноре (Rue du Faubourg Saint-Honoré).

«В Париже есть не только русские рестораны. Помимо таксистов и учителей танцев, которые утверждают, что они были царскими помощниками, у нас есть кое-что ещё... Теперь у нас есть все эти русские материалы и украшения, сделанные с использованием редких произведений искусства, с их привлекательными красочными мастерами! Я твёрдо верю, что наша мода попадёт под влияние этих наивных, но умелых художников. Не сомневайтесь, туники парижан скоро просветятся славянским духом или русским настроением!» – писал обозреватель журнала «Искусство и мода» Пьер де Тревьер (Pierre de Trevieres)¹.

Франция, столица моды, оказалась полна женщин, разбирающихся в красоте, получивших прекрасное образование, владеющих несколькими иностранными языками, помимо обязательного французского, и обладающих безупречными манерами. С детства они одевались в лучших домах моды Европы, термин «вкус» был для них определяющим. До 1922 года русским эмигрантам в Европе не хватало юридического статуса для ведения качественной и полноценной экономической активности². Однако с появлением паспорта Нансена русские эмигранты получили возможность вести бизнес, что, безусловно, спровоцировало настоящий бум активного создания ателье и мастерских, впоследствии преобразовавшихся в самые известные во всем мире модные дома³.

¹ Васильев А. А. Искусство и мода: творчество русских эмигрантов первой волны // Вестник Московского университета. Сер. 7: Философия. 2008. № 2. С. 118.

² Русские без Отечества: очерки антибольшевистской эмиграции 20-40-х годов / Е. В. Алексеева, Н. П. Герасимова, Л. И. Дёмина и др.; редкол. Карпенко С. В. и др. М., 2000, С. 21.

³ Баркова О. Н. Женщины русского зарубежья (1917–1939 гг.): сохранение национально-культурной идентичности // Вестник Московского университета. Сер. 8: История. 2012. № 5. С. 110.

Первые годы пребывания русских эмигрантов во Франции были чрезвычайно тяжёлыми, однако со временем многие из них смогли привыкнуть к новым условиям и начать свою жизнь заново, на новом месте. «...Высокая парижская мода распахнула свои роскошные двери для русских бесприданниц, которые приехали во Францию в траурных платьях», писали тогда французские газеты. Однако на самом деле всё было вовсе не так радостно. Русские эмигранты пытались попасть в страну высокой моды путём унижения, за явно несправедливую, необоснованно низкую плату. Они работали модельерами, портными, моделями, вышивальщицами, кружевницами, шляпницами, художниками по текстилю. И именно они, в значительной степени неизвестные широкой публике, в течение двух десятилетий – с 1919 по 1939 годы – определяли моду Константинополя, Харбина и Парижа¹. Открытие дворянского дома русской моды сопровождалось помощью рядовым русским эмигрантам: русские бизнесмены жертвовали частью прибыли и нанимали моделей, швей и вышивальщиц русского происхождения, а также отправляли соотечественников на курсы вышивки и шитья за свой счёт.

В результате, в Париже вскоре открылись более двадцати русских домов моды. Самые крупные из них – дом вышивки «Kitmir» Великой княгини Марии Павловны Романовой и модный дом «Irfe» супругов Юсуповых². Ирина Александровна Юсупова – потомок династии Романовых, внучка царя Александра III, и Феликс Феликсович Юсупов – наследник знатного и богатого русского рода, вступили в брак в 1914 году. На свадьбе на княжне была диадема из алмазов, а также фата Марии-Антуанетты. Феликс прославился своей эксцентричностью и, будучи соучастником убийства знаменитого царского «духовника» Григория (Ефимовича) Распутина (что, впрочем, не привело к судебным последствиям), вынужден был с семьёй сначала покинуть Санкт-Петербург, а в последствии

¹ Березовая Л. Г. Культура русской эмиграции (1920–30-е гг.) // Новый исторический вестник. 2001. № 3. С. 122.

² Приложение 12, с. 277–278.

эмигрировать во Францию. В начале эмиграции супруги жили в достатке, благодаря сохранённым драгоценностям и ценным бумагам, но в дальнейшем они вынуждены были продать всё привезённое с собой из России. В связи с этим, со временем Юсуповым пришлось искать новые источники дохода. Эта проблема коснулась всех эмигрантов из России¹.

Привыкшая к роскоши семья Юсуповых, ранее не испытывавшая какой-либо нужды, в 1924 году основала ателье, названное «Irfe» по первым буквам имени супругов. Уже через год издания о моде во Франции стали публиковать положительные отзывы об их коллекциях, причём отмечались такие качества как уникальность и элегантность. В результате ателье «Irfe» быстро превратилось в известный модный дом.

Впоследствии Феликс Юсупов вспоминал, что заветной мечтой модных изданий было сотрудничество с известными российскими модельерами той поры и, в частности, Ириной Юсуповой, создавшей множество нарядов, покоровших парижанок. Так, модный дом «Irfe» расширялся, открывая свои бутики в Лондоне и Берлине, где большинство сотрудников были русскими эмигрантами. Княгини Нина Александровна и Мия (Соломия) Александровна Оболенские были первыми моделями, а среди работников были и другие аристократы, в том числе невестка княгини Марии Воронцовой-Дашковой. В 1926 году дом моды выпустил парфюм «Irfe», однако довольно серьёзный удар по бизнесу был нанесён в результате Великой депрессии 1929 года, и клиенты из Америки, потеряв финансовые возможности, стали жить намного скромнее и перестали приобретать дорогую одежду². Вдобавок появились новые модельеры, «Irfe» не смог конкурировать, к примеру, с «Chanel»³. Поэтому в 1931 году модный дом «Irfe» и все его бутики были закрыты.

¹ Левкович Л. Н. Традиции мировой эстетики в творчестве русских эмигрантов первой волны // Вестник Московского университета. Сер. 7: Философия. 2009. № 1. С. 127.

² Пронин А. А. Вторая послеоктябрьская волна эмиграции из России: историогр. аспект // Концепт. 2014. Т. 20. С. 37.

³ Левкович Л. Н. Традиции мировой эстетики в творчестве русских эмигрантов первой волны // Вестник Московского университета. Сер. 7: Философия. 2009. № 1. С. 128.

Важно отметить, что княгиня Мария Ивановна Путятина, свекровь великой княгини Марии Павловны Романовой, в 52 года основала модный дом под экзотическим для французов названием «Шапка»¹. Наблюдательная женщина сразу заметила, что французы без ума от разных шляп. Это открытие натолкнуло её на мысль начать собственный шляпный бизнес, а кроме того, она сама любила головные уборы. У княгини был потрясающий вкус, унаследованный от отца, русского художника Ивана Ивановича Ендогурова. Она сама рисовала эскизы всех своих шляп, обдумывая интересные детали, линии и цвета.

Вскоре открытый княгиней модный дом шляп стал настолько популярным, что по прошествии непродолжительного времени ей удалось открыть филиал в Лондоне под руководством её старого друга. Здесь были миниатюрные шляпки с вуалями, вязаные шляпки и чепчик, нестандартные шляпки, изготавливаемые по заказу². Она следовала трендам: когда грянул настоящий бум на дамские шляпки-клош³, Мария Ивановна первой начала их создавать в Париже. Её творческое рвение было неиссякаемо. Сама М. И. Путятина приходила к клиентам в дома, полагая, что тогда они точно не смогут устоять. Успеху способствовало и то, что княгиня Трубецкая была моделью номер один в модном доме М. И. Путятиной, и, безусловно, их титулы привлекали покупателей.

Любовь к искусству передалась графине от предков. Она любила вышивку и дорогие вещи, антикварную посуду и роскошную мебель, её увлекала музыка, она не могла жить без живописи и стихов, а ещё её интересовали модные вещи. И княгиня сама хотела создавать красивые наряды. Кроме того, к ней обращались, когда нужно было сшить роскошное царственное платье для посещения светского салона, театра

¹ Романова К. К. Русские дома моды в Европе: стиль «а-ля рюс» в декоративно-прикладной культуре 1920-х годов // Журнал Института Наследия. 2021. № 1 (24). С. 4.

² Чернодед А. Б. Русский стиль в европейской моде XX века: культурологический анализ // Артикульт. 2015. № 3. С. 90.

³ Клош (фр. cloche «колокол») — дамская шляпка в форме колокольчика, модная в 1920-х годах. Создательницей шляпки-клош была французская модистка и дизайнер одежды Каролин Ребу [англ.] (1837—1927), <https://kulturologia.ru/blogs/031015/26549/> (дата обращения 21.04.2025); Приложение 5, с. 260.

или приёма. М. И. Путятина заботилась о том, чтобы в каждом наряде была интересная деталь: накидка или плиссированный подол, жемчужный корсаж или воздушные предплечья. Ещё она была владелицей небольшой фабрики по производству набивных тканей. Ткани для своих коллекций у неё заказывали ведущие французские модные дома.

Известный в Париже русский модный дом «Ardanse» под руководством баронессы Евгении Кастидис отличался уникальным подходом. Его модельеры фокусировались на цветовой палитре, а не на разнообразии стилей. Всё, что создавалось под эгидой «Ardanse», имело оттенки фиолетового – от одежды до аксессуаров. На протяжении трёх десятилетий дом моды был верен оттенкам фиолетового цвета, даже приглашения оформлялись в этой цветовой гамме, а посетителям вручались букетики фиалок. То ли это был, как сказали бы сегодня, маркетинговый ход баронессы, использующей сиреневый цвет, будучи осведомлённой о любви парижан к лавандовым плантациям Прованса, то ли цветовая гамма, выбранная модным домом «Ardanse», удачно совпала с чувствами парижан к этим самым плантациям и, как следствие, расположила их к модному дому, став его символом наряду с двумя другими оттенками, утверждать сложно. Но факт того, что модный дом на протяжении многих лет был успешен, говорит сам за себя¹.

Не менее оглушительный успех имел и модный дом «ИТЕВ», созданный в 1921 году. Его владелицу Бетти Баззард в России знали под другим именем: баронесса Елизавета Фёдоровна (Элизабет) Гойнинген-Гюне, бывшая фрейлина императрицы Александры Фёдоровны. Баронесса происходила из старинного балтийского княжеского рода. В ходе Октябрьской революции она покинула Петроград, эмигрировав во Францию. Сестра Хала стала её партнёром по швейному делу, что в конечном итоге привело к созданию модного дома. Во Франции баронесса Элизабет стала Бетти,

¹ Семёнова О. С. Русские дома моды в европейской культуре начала XX века // Вестник ЧелГУ. 2010. № 20. С. 68.

а свой модный дом она назвала, сделав анаграмму из своего имени: ИТЕВ представляет собой имя Бетти, написанное латинскими буквами наоборот, если обратить внимание.

Бетти «была очаровательной и гостеприимной знаменитостью, которую любили все за пределами модного дома»¹. Фирменный стиль «ИТЕВ» – это сочетание чёрного и белого. Состоятельные французы шутили, что они одеваются либо у Великой Княжны, либо у фрейлины Императрицы². Производство одежды началось в скромной квартире на улице Рю де Лиль (Rue de Lille), преобразованной в ателье. В качестве помощников выступали русские эмигранты, которые, искали возможность трудоустройства. Первые заказы были получены спустя короткое время. Среди них были самые банальные, но это помогло повысить квалификацию рабочих и самой хозяйки. Позже Бетти Баззард стала называть себя «Мадам Итеб» из-за простоты модного тогда стиля ар-деко и тенденции сокращать свои имена. Кроме того, это имя было намного проще использовать поставщикам тканей, портным и покупателям. Со временем Бетти создала довольно большую клиентскую базу. Интерес к русскому стилю и высокое качество ручного исполнения привлекли множество зарубежных клиенток, желающих приобрести изделия, выполненные с непревзойдённой тщательностью³.

Материалы для модных журналов создавались братом Бетти, Джорджем (Георгий Фёдорович Гойнинген-Гюне), который время от времени даже участвовал в создании коллекций. В 1920-е годы модный дом «ИТЕВ» пользовался большим успехом, однако в начале 1930-х годов он пришёл в упадок, что было характерно для компаний русских эмигрантов тех лет – среди них было много умельцев, но крайне мало коммерсантов. Экономический кризис ударил по кошелькам большинства покупателей, которые постепенно вынуждены были отказаться

¹ Семёнова О. С. Русские дома моды в европейской культуре начала XX века // Вестник ЧелГУ. 2010. № 20. С. 67.

² Там же, С. 68.

³ Березовая Л. Г. Культура русской эмиграции (1920-30-е гг.) // Новый исторический вестник. 2001. № 3. С. 121.

от покупки шикарных нарядов модного дома «ІТЕВ»¹. Несмотря на возникающие материальные трудности, последней попыткой Бетти «остаться на плаву» был переход на производство спортивной одежды, это направление в то время находилась только в зачаточном состоянии. Она расширила ассортимент, включив в него костюмы для гольфа, путешествий и яхтинга. Тем не менее, все предпринятые попытки не спасли модный дом Бетти от краха. В то же время Феликс Юсупов строил планы о слиянии двух модных домов «Іrfe» и «ІТЕВ», но этого так и не произошло.

Параллельно с этим, русская аристократка, графиня Мария Михайловна Орлова-Давыдова, открыла на бульваре Мальсерб (Boulevard Malesherbes) русский «Модный дом», который специализировался на ручном вязании и печати на шерстяных и шёлковых тканях. Продукция этого модного дома пользовалась большой популярностью.

В ответ на интерес к русской культуре, ведущие модные дома Парижа, включая «Chanel» и «Lucille», создавали коллекции с русскими названиями, добавляя экзотическое очарование в европейскую моду². В 1922 году лондонская мода встретила «Казачью» блузу от дома «Владимир», которая отражала веяния времени, когда европейские женщины украшали свой гардероб казацкими элементами. Кокошники, адаптированные под современные тренды, стали изюминкой как повседневных, так и вечерних нарядов. Стилизованный кокошник даже украсил свадебный образ английской королевы-консорты Марии (супруги Георга V, бабушки будущей королевы Елизаветы II)³.

В Париже процветали такие российские модные дома, как «Пьер Питоев» («Pierre Pitoëff»), «Эли» («Eli»), «Анели» («Aneli»), «Имеди»

¹ Березовая Л. Г. Культура русской эмиграции (1920-30-е гг.) // Новый исторический вестник. 2001. № 3. С. 122.

² Семёнова О. С. Русские дома моды в европейской культуре начала XX века // Вестник ЧелГУ. 2010. № 20. С. 66–69.

³ Тиары вида «Кокошник». Часть 1. // Livejournal [сайт]. URL: <https://royalty.livejournal.com/7167707.html> (дата обращения: 10.01.2024).

(«Imedi»), а также «Анна Сергеева» («Anna Sergeevna»). Последняя известна своими женскими пижамами. Под руководством княгини Антонины Рафаиловны Романовской-Стрельнинской¹ был основан модный дом «Бери» («Berі») в Лондоне с филиалами в Париже и Каннах, по типу заведения «Поль Каре» (Paul Carré), управляемого леди Ольгой Николаевной Эджертон.

Кроме развития непосредственно моды, русские аристократы придали модельной профессии престиж, которым она пользуется в современном мире. Эмигрантки из России, переехавшие в Европу в 1920–1930-е годы, прославились не только как талантливые дизайнеры, но и как модели. Они были востребованы в таких домах моды, как «Lanvin» и «Chanel». До Первой мировой войны эта профессия считалась весьма вульгарной. Ей занимались лишь певицы кафешантан и ярмарочные танцовщицы. Когда прибыли русские, многие титулованные дворянки стали моделями. В то время профессия манекенщицы не была бессловесно-апатичной, как сегодня. Девушкам всегда приходилось общаться с клиентами, демонстрировать манеры и языковые навыки. Таких шоу, как сейчас, не было, показы проходили в салонах в камерной обстановке.

Важно подчеркнуть, что существовали две основные категории моделей: кабинные (салонные), а также светские звёзды – те, кто посещали балы, приёмы, вечера, коктейли, где их фотографировали и ими восхищались. Конечно, красивые, образованные, утончённые, модные русские аристократки отлично справились со своей работой и, в качестве бонуса, добавили престижа модным домам, на которые они работали.

Данная инициатива устроения модельных вечеров была предложена княгиней Марией Прокофьевной Эристави (в девичестве Шервашидзе), фрейлиной императрицы Александры Фёдоровны, которой суждено

¹ Семёнова О. С. Русские дома моды в европейской культуре начала XX века // Вестник ЧелГУ. 2010. № 20. С. 67.

стать Марией Эристовой. Мария и её сестра Тамара, женщины необыкновенной красоты, всегда находились в центре петербургского бомонда последних лет существования монархии в России. Николай II, удивившись её красоте, однажды заметил: «Грех, княгиня, быть такой красивой!»¹ Работая в модном доме Коко Шанель, хрупкая брюнетка Мария Эристова олицетворяла ту красоту, которая была в моде в 1920-е годы и соответствовала стилю «Chanel» тех лет².

Необходимо отметить, что Модный Дом «Chanel» занимал в судьбе многих русских эмигрантов особенное место: Великая княгиня Мария Романова выполняла вышивку для Дома «Chanel», князь Сергей Александрович Кутузов работал её менеджером, также в Модном Доме «Chanel» работали Соня Колмер, Гали Баженова (Эльмисхан Эдыговна Хагундокова), Леди Абди (урождённая Ия Григорьевна Ге).

Графиня Мария Алексеевна Белёвская, внучка знаменитого В. А. Жуковского и дочь княжны Трубецкой, стала одной из самых знаковых фигур, символизирующих русскую аристократию для французов, являясь одной из красивейших и известнейших моделей того времени. Ещё одной известной российской моделью была Натали Палей – княжна Наталья Павловна Палей (внучка императора Александра II). Её отцом был Великий князь Павел Александрович, сын императора Александра II. В качестве манекенщицы княгиня начала работать в модном доме «ITEB» и в модном доме «Irfe» князя Юсупова³. Её любили, восхищались и очаровывались ею, ей подражали, она была королевой русской моды. Коко Шанель порекомендовала Натали в модельный дом Люсьена Лелонга (Lucien Lelong), который тоже не устоял перед изысканной красотой и грацией русской княжны. Натали стала лицом модного дома

¹ Чернодед А. Б. Русский стиль в европейской моде XX века: культурологический анализ // Артикульт. 2015. № 3. С. 91.

² Баркова О. Н. Женщины русского зарубежья (1917–1939 гг.): сохранение национально-культурной идентичности // Вестник Московского университета. Сер. 8: История. 2012. № 5. С. 116.

³ Кузнецова Т. В. Влияние русского стиля на парижских кутюрье // Парадигма: философско-культурологический альманах. 2022. № 36. С. 124.

«Lucien Lelong», и не сходила с обложек лучших журналов, аромат компании «Lelong» был посвящён прекрасной принцессе – «Elle ...Elle», «Mon Image», «Скромная»¹.

Княжны Нина и Мия Оболенские, представительницы величественного рода Оболенских, прямые потомки Рюриковичей, служили эталоном элегантности. От матери, кавказской аристократки, они унаследовали экзотическую красоту. В течение многих лет сёстры были лицами модного дома «Paul Kare».

В то время, когда многие эмигранты из России зарабатывали на жизнь модельной работой, княжна М. Романова выбрала путь ремесленницы, обновляя и при этом создавая одежду для своих соотечественников. Её усилия увенчались большим успехом благодаря брату, который был знаком с Коко Шанель. Впечатлённая большой «экономичностью» и мастерством княжны Романовой, модельер сделала ей крупный заказ на вышивку.

Потратив свой первый заработок на обучение и приобретение оборудования для машинной вышивки, Мария приняла решение открыть студию под названием «Kitmir»². Сотрудничество с Домом «Chanel» привело к созданию коллекции, вышитой мастерами «Kitmir», которая была тепло принята французской элитой, и это событие стало для М. Романовой очень важным и решающим моментом карьеры в индустрии высокой моды. После успешного дебюта в модных парижских изданиях работы Марии начали активно продаваться, а продукция «Kitmir» завоевала популярность среди богатых жителей Парижа. Несмотря на это, финансовое состояние вышивального дома оставалось нестабильным, даже после получения большого заказа из Америки на блузки в русском стиле, полностью изготовленные в её ателье. Однако из-за одного коммерчески невыгодного вложения княжне пришлось продать все оставшиеся

¹ Березовая Л. Г. Культура русской эмиграции (1920–30-е гг.) // Новый исторический вестник. 2001. № 3. С. 122.

² «Китмир» Марии Романовой // Русская мысль. 2020. № 127/11. С. 66.

фамильные драгоценности, чтобы расплатиться с долгами¹. К концу 1920-х годов мода на вышивку закончилась, и у княжны больше не было желания и способности адаптироваться к изменениям в мире моды. В 1928 году «Kitmir» стал частью французской компании «Fitel and Yrel»².

Таким образом, первая русская эмиграционная волна в западноевропейские страны, вызванная революционными потрясениями в России, дала старт качественно новому развитию моды в странах проживания русских эмигрантов. Наиболее предприимчивые эмигранты из числа бывшей российской дворянской среды, разделявшие идеалы и принципы искусства Серебряного века, активно приобщались к созданию новых модных трендов, что, ввиду усиливавшегося интереса жителей Западной Европы к русским обычаям и традициям, привело к формированию и дальнейшей популяризации нового стиля в моде, получившего в широкой европейской общественности наименование «а-ля рюс». Это, в свою очередь, поставило на некоторое время русских стилистов и модельеров одежды на один уровень с уже существовавшими и развивавшимися местными домами моды.

Вместе с тем мировой экономический кризис, вызванный Великой депрессией 1929 года, привёл к резкому обнищанию и сокращению численности русских домов моды, в результате чего многие начинавшие свою карьеру за границей «с нуля» русские модельеры из числа бывшего привилегированного дворянского сословия были вынуждены искать новые источники заработка для существования. Несмотря на многочисленные катаклизмы 1919–1939 годов русская мода не была забыта полностью и нашла своё перерождение уже в рамках деятельности французских домов «Chanel», «Dior», «Balenciaga» и других, вобрав в себя множество идей, образов и символов русской традиционной культуры Серебряного

¹ Баркова О. Н. Женщины русского зарубежья (1917–1939 гг.): сохранение национально-культурной идентичности // Вестник Московского университета. Сер. 8: История. 2012. № 5. С. 118.

² Великая княгиня Мария Павловна. Мемуары. М.: Захаров, 2014. 512 с.

века, которые популяризировались русскими модельерами из числа дворян, работавших в данных домах в межвоенный период.

Подводя итог третьей главе представленного диссертационного исследования, можно обозначить следующие основополагающие выводы. Несмотря на многочисленные и многолетние дискуссии в науке, сегодня высокая мода часто признаётся видом искусства. Одежда и аксессуары, созданные модными домами, нередко выставляются в музеях. Стоит отметить, что первая такая выставка, посвящённая бенефису Ива Сен-Лорана, вызвала ожесточённую критику, но за тридцать лет всё кардинальным образом изменилось – работы таких мастеров, как Джанни Версаче, Кристоаль Баленсиага и других, признаются искусствоведами шедеврами творчества.

В то же время образцы, созданные модными домами, можно чётко разделить на две категории: ориентированные целиком на продажу; представляющие художественную ценность. Хотя критики моды отмечают, что мода, в целом, ориентирована на коммерческие интересы, однако признанные кутюрье нередко создавали образцы, которые по праву называют произведениями искусства, и это также невозможно отрицать. Таким образом, современная мода представляет собой амбивалентный феномен, в котором сочетаются и вневременные тенденции, и ситуативный контекст.

На развитие моды в России особенное влияние оказали творцы Серебряного века – не только художники, но и литераторы, антрепренёры и другие деятели искусств. Эти люди создавали идейные тренды, которые отражались в одежде и аксессуарах эпохи – например, проповедуемая ими эмансипация привела к укорочению женских платьев, упрощению общего силуэта и женской, и мужской одежды. Инновационные направления в искусстве – абстракционизм, супрематизм – вдохновили создателей «ломаных», «резких» линий в одежде, и оригинальных аксессуаров. Во многом именно из-за творчества супрематистов появилась

мода на бижутерию, в противовес существовавшей ранее моде на драгоценности.

Большой вклад в мировую моду 1920–1930-х годов сделали «Русские сезоны» в Париже и лично Сергей Павлович Дягилев. Значимость этого человека для мирового искусства трудно переоценить. Он не только создал новый бренд – «русский балет», который процветает до сих пор, но и существенным образом повлиял на вкусы публики и даже на появление новых направлений в искусстве, таких, например, как ориентализм в моде. Кроме того, именно благодаря С. П. Дягилеву в моду вошла так называемая «русскость», что выражалось, например, в ношении казацкой одежды, которая ассоциировалась с «диким» русским духом и осовремененных стилизованных кокошников.

Революция 1917 года парадоксальным образом продолжила тренд на «русскость», послужив очередным толчком для ещё большего расцвета моды на «русский стиль» в Европе. После революции около двух миллионов дворян и интеллигенции эмигрировали в Европу, не смирившись с новой властью. Поскольку они были лишены прежнего уровня жизни и дохода, то искали новых источников заработка. Такая возможность открылась перед ними в виде создания бизнеса, связанного с модой – ателье, некоторые из которых впоследствии были названы модными домами.

В Лондоне и Париже открылось множество ателье, хозяевами которых были эмигрировавшие русские дворяне. Графини и княгини становились белошвейками, вышивальщицами, шляпницами. Это совпало с ростом благосостояния американских бизнесменов, которые приезжали в Европу, привлечённые творениями русских мастериц – уникальной вышивкой и изделиями ручной работы. Наиболее известными модными домами, созданными эмигрировавшими русскими дворянами, были «Irfe» и «ITEB».

Русские дворянки-эмигрантки существенным образом поменяли саму отрасль – благодаря им существенно поднялся престиж такой профессии, как модель. До волны эмиграции из России быть моделью считалось постыдным – этим ремеслом занимались только девушки низкого происхождения. Графини и княгини, выступавшие моделями в собственных модных домах или в модных домах своих друзей-эмигрантов, фактически определили современный статус профессии «модель».

Однако популярность этих модных домов была вызвана не только качеством и оригинальностью их изделий, но и громкими титулами, которыми обладали их владельцы. В этом контексте, с учётом отсутствия коммерческих способностей у большинства дворян, неудивительным представляется тот факт, что эта кратковременная популярность спала в 1930-х годах, и большинство таких ателье либо закрылись, либо влились в другие модные дома, в частности французские. Существенным фактором, приведшим к ликвидации модного бизнеса русских эмигрантов, послужила Великая депрессия в США, когда богатые заокеанские клиенты разорились, а в Европе, переживающей финансовые проблемы после Первой мировой войны, не было такого количества обеспеченных людей, которые могли бы покупать изысканные изделия русских эмигрантов. Для того, чтобы оставаться «на плаву» в модном бизнесе, нужно было обладать и недюжинным предпринимательским талантом, таким, например, как у Коко Шанель. Но, в большинстве своём, у русских эмигрантов такого таланта не было. Поэтому, когда мода на «русскость» стала естественным образом спадать, ничего кардинально нового предложить рынку они не смогли.

Тем не менее эпоха «Русских сезонов» и волны эмиграции оставили богатейшее наследие. Например, ориентализм со времён «Русских сезонов» не сходит с модных подмостков. Стилль «а-ля рюс» остаётся влиятельным

течением в современной моде, то и дело возникая в виде стилизованных папах, расписных рубашек и других атрибутов моды.

Таким образом формирование стиля «а-ля рюс» получило ещё большее развитие и признание в ведущих модных домах Европы, несмотря на произошедшие изменения в России. Влияние на дальнейшее продвижение и укрепление данного стиля в моде оказала деятельность Сергея Павловича Дягилева, многогранная по своей сути разносторонность которого была нацелена на поддержание контактов с основными европейскими кутюрье и формирование общего позитивного образа России и русского народа, его культуры на международной арене, несмотря на сложные условия жизни в эмиграции. Эта активность в полной мере нашла своё отражение в объёмной переговорной деятельности по организации выступлений русских артистов балета, что в полной мере раскрывается в рассматриваемых в диссертационном исследовании уникальных архивных документах фондов музея Виктории и Альберта. В свою очередь, в России, в условиях построения радикально новой политической и социально-экономической системы, пролетарской культуры, продолжением стиля «а-ля рюс» и его видоизменениями занималась непосредственно Надежда Петровна Ламанова, установившая и поддерживавшая тесные контакты с представителями ведущих европейских модных домов.

В целом можно указать на то, что на формирование модных тенденций «а-ля рюс» в Европе начала XX века оказала своё ключевое влияние, с одной стороны, волна русской эмиграции – носительницы определённых культурных и модных трендов и тенденций Серебряного века, а с другой стороны, всё повышающийся в Европе интерес уже к новой Советской России, не только постепенно выходящей на невиданные прежде исторические рубежи в плане наращивания экономического потенциала (второе место в мире по развитию производства к концу 1930-х годов), но, и это главное, в плане исторически передовых социокультурных

преобразований общества (введение системы здравоохранения и всеобщего образования, предоставление отпусков, выплата пенсий, установление 8-часового рабочего дня, равенство в правах женщин и мужчин и т.д.) в предполагаемой скорой перспективе, без рабов и господ; Россия, пусть и Советская, стала представляться как своего рода надежда, как социокультурный ориентир для человечества, прежде всего – для простых людей европейских стран.

В данной работе мы, в соответствии с целями и задачами нашего исследования, рассмотрели, прежде всего, первый из вышеуказанных факторов, связанный с деятельностью русских эмигрантов – носителей культурных, художественных и, в том числе, модных тенденций Серебряного века, представивших образцы своего творчества европейцам, прививая тем самым, по возможности, им вкус, неизбежно преломляя, преобразовывая и совершенствуя предметы своего искусства. При этом, разумеется, необходимо помнить и понимать, что и сама своеобразная культура Серебряного века в России, в своё время, возникла не без серьёзного влияния на отечественную культуру определённых западноевропейских культурных тенденций и образцов. И в этой связи, мы можем говорить именно о культурном взаимообмене, что, в частности, выразилось в актуализации в искусстве и моде сначала в России, а затем в Западной Европе стиля «а-ля рюс».

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

На основе проведённого исследования представляется целесообразным рассматривать моду в рамках своеобразной аналитической матрицы, в которой мода одновременно предстаёт и как феномен, и как процесс; и как ситуативный компонент определённого социального бытования, и как следствие исторического развития конкретного этноса и глобального социума, в целом.

Вместе с тем мода выступает своеобразным маркером, определяющим местоположение человека в социуме. В то же время, она является средством индивидуального самовыражения. В своей основе концепция моды несёт в себе идею поступательного процесса приобретения определённого статуса, а также взаимосвязь культурных аспектов как традиционных, так и новаторских.

В наиболее широко применимом значении термин «мода» подразумевает временное доминирование определённых эстетических предпочтений. Данное понятие отражает деятельность людей, связанную с такими процессами как создание, производство, продажа и использование вещей.

Важной характерной составляющей, определяющей формирование культурологического пласта в контексте моды Серебряного века, является модернизм. Он представляет собой сложное и многогранное понятие, включающее в себя как художественно-эстетическую, так и идейно-философскую и даже политическую перспективы. Кроме того, это направление зародилось в ответ на бурное развитие науки и техники, и характеризовалось, с одной стороны, восхищением научно-техническим прогрессом, а с другой стороны, – обращением к «истокам», то есть к традиционным представлениям о мире. Конкретным выражением этих противоречивых тенденций стала идея синтеза искусств при превалировании природных орнаментов и декоративно-прикладного

творчества. Темы динамики и морской стихии как отражение стремления к обновлению, движению, всепобеждающей жизни нашли своё отражение в работах знаменитых представителей русского модерна.

Идеи модернизма получили отражение в литературе, музыке, живописи, и каждое направление внесло существенный вклад в развитие семантической структуры модерна. Основой для модернизма, как было сказано ранее, послужил символизм. При этом модерн в каждой стране имел отличия, обусловленные этническим, культурно-историческим и социально-политическим разнообразием. В частности, идеи модерна были воплощены в удивительных образцах творчества эпохи Серебряного века в России.

Российское литературное, художественное, декоративное и исполнительское искусство достигло наивысшего творческого расцвета в обозначенный период времени. Многие деятели искусств сыграли ключевую роль в обеспечении этого взлёта, став знаковыми фигурами, определяющими развитие культуры в эпоху Серебряного века. Социально-политическая среда этой эпохи характеризовалась напротив глубоким кризисом, требующим радикальных изменений, повлёкших появление новых литературных движений, таких как символизм, акмеизм, футуризм. Важно подчеркнуть, что во многом благодаря появлению таких направлений в искусстве представителям русского Серебряного века в моде, в частности Н. П. Ламановой, а также знаменитому театральному и художественному деятелю русской эмиграции С. П. Дягилеву удалось реализовать свои творческие идеи и замыслы.

Необходимо отметить, что важнейшей характерной особенностью культуры Серебряного века было стремление уйти от жестокой реальности. Русские поэты, художники, музыканты и философы обращались за вдохновением к мифам, легендам и древнерусским сказаниям, используя для воплощения своих идей оригинальный синтез искусств. И именно синтез искусств был отличительной чертой культуры Серебряного

века, объединяя в себе стремление к универсальности и целостности восприятия действительности.

Сегодня можно с уверенностью сказать, что несмотря на многолетние дискуссии в науке, высокая мода зачастую всё же признаётся отдельным видом искусства. Одежда и аксессуары, созданные модными домами, нередко выставляются в музеях как в качестве постоянных выставочных экспонатов, так и в качестве временных тематических экспозиций, посвящённых определённой эпохе или же непосредственно кутюрье, создавшему ту или иную модную коллекцию. Стоит отметить, что первая такая выставка, посвящённая бенефису Ива Сен-Лорана, вызвавшая бурную критику в обществе, послужила некой реперной точкой, и по истечении достаточно короткого времени оценка работ модных кутюрье и дизайнеров стала принципиально иной, а некоторые предметы модного гардероба стали признаваться искусствоведами шедеврами творчества.

В то же время образцы, созданные модными домами, можно чётко разделить на две категории. Первые ориентированы исключительно на продажу, а вторые представляют художественно-эстетическую ценность. Некоторые критики отмечают, что мода, в целом, имеет исключительно коммерческий вектор, однако признанные кутюрье нередко создавали такие предметы одежды, которые по праву могут называться произведениями искусства. Таким образом современная мода гармонично сочетает в себе вневременные тенденции и ситуативный контекст.

Обращая внимание на тенденции в моде, необходимо вновь упомянуть о том, что на развитие моды в России особенное влияние, определяющее её вектор, оказали деятели искусств Серебряного века. Эти люди создавали идейные, новаторские тренды, которые нашли своё отражение в одежде и аксессуарах, формирующих облик эпохи.

Деятельность Надежды Петровны Ламановой также представляет огромный интерес для исследования, поскольку на примере её

творчества прослеживаются эпохальные изменения в искусстве моды в период эпохи Серебряного века, его затухания и возрождения из его недр новых тенденций уже совсем иной эпохи моды. Личность Н.П. Ламановой является неким связующим звеном между существовавшей российской действительностью дореволюционной эпохи, первых послереволюционных десятилетий с реалиями Серебряного века и культурной средой русского эмигрантского сообщества в Европе.

Вместе с тем эпоха «Русских сезонов» и волны русской эмиграции оставили богатейшее наследие. Наглядным примером такого влияния может послужить ориентализм, вошедший в моду со времён «Русских сезонов», заданный творчеством Л.С. Бакста, который не сходит с модных подмостков и по сей день. Стиль «а-ля рюс» также по сей день остаётся влиятельным течением в современной моде.

Таким образом феномен моды, в его понимании в пространстве рассматриваемого времени, стал ярким проявлением взаимосвязи времён, существовавшей социально-политической реальности и общественного мнения, господствовавших как в странах Европы, так и непосредственно в России начала XX века. При этом временная связь стиля «а-ля рюс» с последующими этапами развития европейского и российского социума остаётся перманентной и стабильной, особенно в условиях современной российской действительности, когда наблюдается мощный толчок к сохранению исторической памяти российского народа.

В заключении представляется важным отметить, что отечественные модельеры, такие как Вячеслав Зайцев – российский кутюрье, получивший широкую мировую известность вслед за Надеждой Петровной Ламановой, Валентин Юдашкин, ставший продолжателем традиций в сфере высокой моды, Ульяна Сергеенко, Вика Газинская и многие другие, также получившие широкую известность как в России, так и за рубежом, доказывая, что вкус, стиль и мода на «русскость» не только не теряют своих

позиций в современной модной индустрии, а даже приумножают их, формируя современные тенденции, стиль, вкус и моду, не забывая о традициях, заложенных в эпоху Серебряного века.

С другой стороны, русские манекенщицы не перестают удивлять публику своей красотой, грацией, утончённостью, статью, а модельеров – завидной работоспособностью. Нам всем хорошо известны модели советского периода, такие как: Валентина Яшина, Регина Збарская, Леокадия Миронова, Татьяна Чапыгина; российские модели – Наталья Водянова, Ирина Шейк, Наталья Полевщикова (Наташа Поли), Евгения Володина и многие другие. Все они, как и их предшественницы – русские высокородные эмигрантки – продолжают удерживать установленную ими планку.

Подводя итог данному исследованию, можно констатировать, что бурные культурно-исторические события и преобразования начала XX века, затронувшие искусство и моду эпохи Серебряного века в России и актуализировавшие процессы социокультурного взаимовлияния России и Западной Европы, волей-неволей сделали искусство и моду, с наличествующими в них в ту пору тенденциями и образцами, ключевыми факторами развития межкультурных коммуникаций, культурного диалога, обмена и взаимовлияния между Россией и Западной Европой.

Настоящая диссертационная работа посвящена исследованию культуры Серебряного века сквозь призму моды, являющейся не просто отражением, но и активным фактором развития культуры и общества в означенный период. В исследовании предпринята попытка рассмотреть моду в её неразрывной связи с искусством изучаемой эпохи, акцентируя внимание на её роли в формировании эстетических и социальных кодов.

Сквозь призму моды анализируется вклад объединения «Мир искусства» в культуру Серебряного века. Художественные принципы, эстетические идеалы и новаторские подходы, характерные для представителей этого круга, находят своё отражение в моде,

определяя тенденции и формируя образ эпохи. Костюм, как элемент художественного целого, становится носителем и транслятором мировоззренческих установок художников «Мира искусства», чьи работы оказали существенное влияние на формирование эстетики модерна¹.

В диссертационном исследовании впервые раскрывается сложная проблематика взаимоотношения культурных традиций и инноваций (нововведений) в аспектах моды и межкультурных коммуникаций. Анализируется процесс адаптации западных модных тенденций к русской культурной среде, а также влияние русской культуры на европейскую моду. Подчёркивается роль моды как инструмента культурного диалога, способствующего взаимообогащению и трансформации социокультурных систем.

Также впервые системно исследуется феномен моды с точки зрения философских и культурологических концепций – применительно к изучаемому культурно-историческому периоду. В частности, использованы теоретические положения Георга Зиммеля о социальной природе моды², где мода рассматривается как система знаков, отражающая социальные отношения, эстетические идеалы и духовные искания эпохи.

Диссертационное исследование раскрывает основные принципы и тенденции стиля моды «а-ля рюс», этапы его формирования, его роль в практиках межкультурных коммуникаций и, прежде всего – в плане взаимоотношения социокультурных систем России и Запада, в культурно-историческую эпоху Серебряного века; анализирует процесс адаптации элементов русского народного костюма к европейской моде, а также влияние «Русских сезонов» Сергея Дягилева на популяризацию русского искусства в Европе³; выявляет роль стиля «а-ля рюс» в формировании

¹ Bowl J. E. Moscow & St. Petersburg 1900–1920: Art, Life & Culture of the Russian Silver Age. Vendome Press, 2008. – 395 p

² Зиммель Г. Мода // Избранное. – М. : Юристь, 1996. – Т. 2: Созерцание жизни. – С. 266–291

³ Стернин, Г. Ю. (1984). Русская художественная культура второй половины XIX – начала XX века. Искусство

позитивного образа России за рубежом и укреплении культурных связей между Россией и Западом.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Источники:

1. Буфет по проекту В. М. Васнецова // Блог Исторического музея [Сайт]. – URL: <https://blog.mediashm.ru/?p=6888> (дата обращения: 07.02.2024).
2. Великая княгиня Мария Павловна. Мемуары / Мария Павловна. – М. : Захаров, 2014. – 512 с.
3. Воспоминания Маргариты Кирилловны Морозовой о Надежде Петровне // Виртуальный музей Надежды Петровны Ламановой, выдающего русского модельера, художника театрального костюма, поставщицы Ея Императорского Величества Александры Фёдоровны и Ея Императорского Высочества Елизаветы Фёдоровны [Сайт]. – URL: https://lamanova.com/22_otziv_vv_smarinoj.html (дата обращения: 22.03.2024).
4. Воспоминания Нины Германовны Зеленской о Надежде Петровне Ламановой // Виртуальный музей Надежды Петровны Ламановой, выдающего русского модельера, художника театрального костюма, поставщицы Ея Императорского Величества Александры Фёдоровны и Ея Императорского Высочества Елизаветы Фёдоровны [Сайт]. – URL: https://lamanova.com/22_otziv_vv_smarinoj.html (дата обращения: 22.03.2024).
5. Деловая переписка: Oswald Stoll // The Stoll Offices. – London. – 12.09.1918.
6. Деловая переписка: Oswald Stoll // The Stoll Offices. – London. – 15.02–24.02.1919.
7. Деловая переписка: Oswald Stoll // The Stoll Offices. – London. – 7.04.1925.
8. Деловая переписка: Oswald Stoll // The Stoll Offices. – London. – 4.05–12.05.1925.

9. Кружево XVII в. из собрания Музея Виктории и Альберта. Лондон // Livejournal [Сайт]. – URL: <https://ornament-i-stil.livejournal.com/42170.html> (дата обращения: 15.03.2024).
10. Личная переписка: Anatole Baurman. – New York. – 31.03.1923.
11. Личная переписка: E. Ray Goetz. – New York. – 4.05.1925.
12. Личная переписка: Eric Wollheim, London. – 17.01–15.05.1929.
13. Личная переписка: Leopold Stolowski. – Paris. – 17.04.1924.
14. Личная переписка: Seraphine Astofievs. – London. – 9.07.1925.
15. Личная переписка: W. Nawel. – Paris. – 6.06.1929.
16. Особняк Рябушинского как место встречи символизма и модерна // Лаврус. Третьяковская галерея [Сайт]. – URL: <https://lavrus.tretyakov.ru/publications/osobnyak-ryabushinskogo/> (дата обращения: 10.02.2024).
17. Отзыв В. В. Смариной, бывшей ученицы Надежды Петровны Ламановой // Виртуальный музей Надежды Петровны Ламановой, выдающего русского модельера, художника театрального костюма, поставщицы Ея Императорского Величества Александры Фёдоровны и Ея Императорского Высочества Елизаветы Фёдоровны [Сайт]. – URL: https://lamanova.com/22_otziv_vv_smarinoj.html (дата обращения: 22.03.2024).
18. Ревущие двадцатые // Историк – общественно-политический журнал [Сайт]. – URL: <https://historicus.media/revushie-dvadtsatie> (дата обращения: 15.03.2024).
19. Тиары вида «Кокошник». Часть 1 // Livejournal [Сайт]. – URL: <https://ru-royalty.livejournal.com/7167707.html> (дата обращения: 10.01.2024).
20. Чарльз Фредерик Уорт // Livejournal [Сайт]. – URL: <https://enkisok.livejournal.com/1879.html> (дата обращения: 15.02.2024).
21. Чем прославился «модельер шикарных юных парижанок» и соперник Диора: Великолепный Жак Фат // Культурология.РФ [Сайт]. – URL: <https://kulturologia.ru/blogs/070423/55914/> (дата обращения: 17.02.2024).

22. Что нужно знать о российском кино? От первого фильма до перестройки // Культура.РФ [Сайт]. – URL: https://www.culture.ru/s/god_kino/ (дата обращения: 12.02.2024).

23. Энциклопедия: Balenciaga // Blueprint [Сайт]. – URL: <https://theblueprint.ru/fashion/history/the-blueprint-encyclopedia-balenciaga> (дата обращения: 15.02.2024).

24. Энциклопедия: Карл Лагерфельд // Blueprint [Сайт]. – URL: <https://theblueprint.ru/fashion/history/karl-lagerfeld-encyclopedia> (дата обращения: 15.02.2024).

25. Briggs. – London. – 1.10–6.10.1919.

26. E. Wollheim Esq. – London. – 18.11.1919.

27. Edwin Evans Esq. – London. – 7.10–13.10.1919.

28. Evening Standard. – 22.03.1929.

29. Illustrated Sunday Herald. – 25.07.1926.

30. Keith Prowse and Co. Ltd. – London. – 14.10–15.10.1919.

31. Law Offices Wise and Seligsbery. – New York. – 1.05.1928.

32. Law Offices Wise and Seligsbery. – New York. – 23.11.1927.

33. Law Offices Wise and Seligsbery. – New York. – 9.03.1928.

34. Morning Post. – 30.04.1925.

35. News of the World. – 25.03.1932.

36. Rei Kawakubo Never Meant to Start a Revolution // Elle Fashion [Сайт]. – URL: <https://www.elle.com/fashion/a33802/rei-kawakubo-interview/> (дата обращения: 05.02.2024).

37. Selfridge & Co., Ltd., Daily Express. – 1925.

38. Sir Tomas Beecham Opera Co. – London. – 11.07–23.08.1922.

39. Solomon R. Guggenheim // Guggenheim [Сайт]. – URL: <https://www.guggenheim.org/about-us/history/solomon-r-guggenheim> (дата обращения: 10.02.2024).

40. The Bystander. – 12.07.1933.

41. The Daily Graphic. – 21.07.1925.

42. The Daily Mail. – 21.07.1925.
43. The Daily Mirror. – 21.07.1925.
44. The Daily News. – 21.07.1925.
45. The Daily Telegraph. – 21.07.1925.
46. The Evening News. – 21.07.1923.
47. The Evening Standard. – 8.09.1919.
48. The Imperial League of Opera. – London. – 2.06.1928.
49. The Nation & Athenaeum. – 31.08.1929.
50. The Paris Times. – 1.06.1927.
51. The Times. – 21.07.1925.
52. The West End Tradesmen's Association. – London. – 20.07–21.07.1927.
53. V&A Archive. – Catalogue for exhibition entitled Bakst, shown at The Fine Art Society Ltd., London. Dates of Creation 1973 Dec – 1974 Jan. – Reference GB 71 THM/7/7/17/2.
54. V&A Archive. – Catalogue for exhibition entitled Diaghilev organized by the Arts Council and shown in Plymouth, Birkenhead, Blackpool, Reading, Keighley, and Birmingham. Dates of Creation 1967 Oct – 1968 Apr. – Reference GB 71 THM/7/7/7/2.
55. V&A Archive. – Catalogue for exhibition entitled Nijinsky, Karsavina and Diaghilev ballet: and exhibition of drawings by Valentine Gross (Valentine Hugo), shown by Hartnoll & Eyre Ltd., London. Dates of Creation 1973 Oct-Nov. –Reference GB 71 THM/7/7/15/2.
56. V&A Archive. – Catalogue for exhibition entitled Parade: dance costumes of three centuries, presented by the Theatre Museum, Victoria & Albert Museum and the Edinburgh Festival Society at the Edinburgh College of Art Dates of Creation 1979 Aug-Sept. – Reference GB 71 THM/7/7/21/1.
57. V&A Archive. – Catalogue for exhibition entitled Russian Drawings, at the Ashmolean Museum, Oxford. Dates of Creation 1970. – Reference GB 71 THM/7/7/9/1.

58. V&A Archive. – Catalogue for exhibition entitled the Diaghilev Exhibition, Edinburgh Festival. Date 1954. – Reference code THM/7/7/3/1.
59. V&A Archive. – Catalogue for exhibition entitled the Diaghilev Exhibition, the London. Dates of Creation 1954. – Reference GB 71 THM/7/7/3/2.
60. V&A Archive. – Catalogue for exhibition entitled the Diaghilev Exhibition, Edinburgh Festival. Dates of Creation 1954. – Reference GB 71 THM/7/7/3/1.
61. V&A Archive. – Catalogue for exhibition entitled The Society for Theatre Research – 21 years, and costumes from the Diaghilev Ballet at the Theatre Museum, London. Dates of Creation 1969. – Reference GB 71 THM/7/7/8/2.
62. V&A Archive. – Catalogue for exhibition entitled Theatre: An exhibition of 20th century theatrical designs and drawings, arranged by Charles Spencer and shown at Annely Juda Fine Art, London.
63. V&A Archive. – Catalogue for exhibition. Ballets Russes de Diaghilev 1909–1929 at the Musée des Arts Décoratifs, Palais du Louvre and Pavillon de Marsan. Date 1939 Apr–May. – Reference GB 71 THM/7/7/1/1.
64. V&A Archive. – Catalogue for exhibition. The Diaghilev Ballet in England shown at the Sainsbury Centre for Visual Arts, University of East Anglia and The Fine Art Society, London. Dates of Creation 1979 Oct – 1980 Jan. – Reference GB 71 THM/7/7/21/2.
65. V&A Archive. – Diaghilev's Ballets Russes. General correspondence. – Dates of Creation 1902–1962. – Reference GB 71 THM/7/1/1.
66. V&A Archive. – Ekstrom collection: Press cuttings. Date 1919–1929. – Reference code THM /7/6.
67. V&A Archive. – Ekstrom Collection: Press cuttings. Dates of Creation 1919–1929. – Reference GB 71 THM/7/6.
68. V&A Archive. – Galerie Barger a, Cologne; Galerie Liatowitsch, Basel; and Galleria Milano, Milan. Dates of Creation 1974 Oct – 1975 Apr. – Reference GB 71 THM/7/7/16/2.

69. V&A Archive. – Joan Lawson Archive. Date 1855–1996. – Reference code THM/251/4.
70. V&A Archive. – Joan Lawson Archive. Date 1855–1996. – Reference code THM/251/6.
71. V&A Archive. – Lydia Sokolova Archive. Date 1925–1938. – Reference code THM/306/4/3.
72. V&A Archive. – Lydia Sokolova Archive. Date 1925–1938. – Reference code THM/306/4/4.
73. V&A Archive. – Lydia Sokolova Archive. Date 1929–1968. – Reference code THM/306/8/1.
74. V&A Archive. – Lydia Sokolova Archive. Date 1929–1968. – Reference code THM/306/8/2.
75. V&A Archive. – Lydia Sokolova Archive. Date 1929–1968. – Reference code THM/306/8/5.
76. V&A Archive. – Lydia Sokolova Archive. Date 1929–1968. – Reference code THM/306/8/7.
77. V&A Archive. – Lydia Sokolova Archive. Date 1929–1968. – Reference code THM/306/8/11.
78. V&A Archive. – Lydia Sokolova Archive. Date 1929–1968. – Reference code THM/306/8/15.
79. V&A Archive. – Lydia Sokolova Archive. Date 1929–1968. – Reference code THM/306/8/18.
80. V&A Archive. – Lydia Sokolova Archive. Date 1929–1968. – Reference code THM/306/8/19.
81. V&A Archive. – Lydia Sokolova Archive. Date 1929–1968. – Reference code THM/306/8/20.
82. V&A Archive. – Lydia Sokolova Archive. Date 1933–1934. – Reference code THM/306/4/3.
83. V&A Archive. – Lydia Sokolova Archive. Date 1933–1934. – Reference code THM/306/4/4.

84. V&A Archive. – Metropolitan Ballet Archive Publicity and Marketing materials. Press Cuttings. Date 1947–1990. – Reference code THM/327/5/3.
85. V&A Archive. – Valentine Gross Archive. Date 1700–1960. – Reference code THM/165/1.
86. V&A Archive. – Valentine Gross Archive. Date 1700–1960. – Reference code THM/165/1/1/14.
87. V&A Archive. Catalogue for exhibition entitled 1872–1972: Diaghilev Centenary Display, shown at the Royal Opera House Covent Garden, London. Dates of Creation 1972 Mar. – Reference GB 71 THM/7/7/12/1.
88. V&A. Anna Pavlova [Сайт]. – URL: https://collections.vam.ac.uk/search/?page=1&page_size=15&q=Anna+Pavlova (дата обращения: 15.06.2024).
89. V&A. Ballet Russe [Сайт]. – URL: https://collections.vam.ac.uk/search/?page=1&page_size=15&q=ballet+russe (дата обращения: 15.06.2024).
90. V&A. Theatre Costume [Сайт]. – URL: <https://collections.vam.ac.uk/item/O1114704/theatre-costume/> (дата обращения: 15.06.2024).
91. V&A's archives. Anna Pavlova [Сайт]. – URL: <https://www.vam.ac.uk/archives/searches?q=anna+Pavlova> (дата обращения: 15.06.2024).
92. West End Productions and Theatrical Offices Ltd. – London. – 23.10.1924.
93. West End Productions and Theatrical Offices Ltd. – London. – 24.07.1926.
94. West End Productions and Theatrical Offices Ltd. – London. – 26.01–2.12.1925.
95. West End Productions and Theatrical Offices Ltd. – London. – 9.01.1929.

Литература:

96. «Китмир» Марии Романовой // Русская мысль. – 2020. – № 127/11. – С. 66–67.
97. Адорно Т. В. Эстетическая теория / пер. с нем. А. В. Дранова. – М. : Республика, 2001. – 526 с.
98. Алёхина С. А. Poiret – король моды. – М. : Гос. историко-культурный заповедник «Московский Кремль», 2011. – 307 с.
99. Алешковский И. А. Революция 1917 г. как причина исхода и формирования зарубежной России / И. А. Алешковский, З. С. Бочарова // Вестник Московского университета. Сер. 27: Глобалистика и геополитика. – 2017. – № 1. – С. 8–24.
100. Андреева Ю. Татьяна Земскова и Алёна Ворожбит: правила диктуем мы // Зеркало моды. – 2004. – № 6. – С. 88–89.
101. Антонова Е. А. Новый национальный стиль в русском модерне // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – 2012. – Т. 67. – № 3. – С. 81–85.
102. Аронов А. А. Сергей Павлович Дягилев: загадки идентификации / // Вестник МГУКИ. – 2010. – № 5. – С. 59–63.
103. Артемьева Е. А. Культурный феномен МХТ и американская сцена // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. – 2007. – № 39. – С. 35–39.
104. Балакина Т. И. История русской культуры. – М.: АЗ, 1996. – 208 с.
105. Баркова О. Н. Женщины русского зарубежья (1917–1939 гг.): сохранение национально-культурной идентичности // Вестник Московского университета. Сер. 8: История. – 2012. – № 5. – С. 108–127.
106. Барт Р. Система Моды. Статьи по семиотике культуры / пер. с фр., вступ. ст. и сост. С. Н. Зенкина. – М.: Издательство им. Сабашниковых, 2003. – 511 с.
107. Барт Р. Система Моды. Статьи по семиотике культуры / Сост., пер. с фр. и вступ. ст. С. Зенкина. – М. : Изд-во им. Сабашниковых, 2003 (ППП Тип. Наука). – 511 с. – ISBN 5-8242-0089-0.

108. Барт Р. Система Моды. Статьи по семиотике культуры / Сост., пер. с фр. и вступ. ст. С.Зенкина. – М. : Изд-во им. Сабашниковых, 2003 (ППП Тип. Наука). – 511 с.
109. Бахарева О. Я. Социальное положение, быт и культура русской эмиграции первой волны (1917–1923 гг.) // Человек в мире культуры. – 2017. – № 2–3. – С. 13–17.
110. Белый Андрей. Символизм как миропонимание // Lib.ru/Классика [Сайт]. – URL: http://az.lib.ru/b/belyj_a/text_13_1903_arabeski.shtml (дата обращения: 12.02.2024).
111. Бенуа А. Н. Возникновение «Мира искусства» / А. Н. Бенуа. – Л. : Ком. популяризации худож. изд. при Госуд. акад. истории материальной культуры,, 1928. – 57 с.
112. Бенуа А. Н. Мои воспоминания. В 2-х т. – М.: Наука, 1980.
113. Бердяев Н. А. Смысл истории. – М. : Мысль, 1990. – 173 с.
114. Берёзкин В. И. Искусство сценографии мирового театра. От истоков до середины XX века. – М.: Едиториал УРСС, 2016. – Т. 3. – 296 с.
115. Березовая Л. Г. Культура русской эмиграции (1920–30-е гг.) // Новый исторический вестник. – 2001. – № 3. – С. 120–123.
116. Березовая Л. Г. Серебряный век русской культуры // Новый исторический вестник. – 2001. – № 5. – С. 29–43.
117. Бесчастнов Н. П. Художественный язык орнамента. – М. : Владос, 2010. – 335 с.
118. Биккулова И. А. На театральных подмостках Серебряного века. К вопросу изучения феномена русской культуры рубежа XIX–XX веков // Вестник БГУ. – 2016. – №1 (27). – С. 161–164.
119. Бок Сун Ким. Является ли мода искусством? // Теория моды: одежда, тело, культура. – 1998. – С. 29–57.
120. Бородина С. Эксперимент с нормой: стиль модерн в архитектуре и прикладном искусстве / С. Бородина, А. Булгакова // Мир искусств: Вестник Международного института антиквариата. – 2014. – № 3 (07). – С. 116–125.

121. Бурдьё П. Структура, габитус, практика // Журнал социологии и социальной антропологии. – 1998. – Т. 1. – № 2. – С. 44–59.
122. Васильев А. А. Искусство и мода: творчество русских эмигрантов первой волны // Вестник Московского университета. Сер. 7: Философия. – 2008. – № 2. – С. 116–123.
123. Васильев А. А. Костюмы Русских сезонов Сергея Дягилева: Выпуск 2. – М. : Этерна, 2012. – 64 с.
124. Васильев А. А. Красота в изгнании / науч. ред. Е. Беспалова. – М.: Слово/Slovo, 1998. – 480 с.
125. Васильев А. А. Русская мода. 150 лет в фотографиях – М. : Слово/Slovo, 2004. – 446 с.
126. Вебер М. Избранные произведения / пер. с нем.; сост., общ. ред. и послесл. Ю. Н. Давыдова; предисл. П. П. Гайдено; коммент. А. Ф. Филиппова. – М.: Прогресс, 1990. – 810 с.
127. Вебер М. Работы М. Вебера по социологии, религии и культуре. Вып. 2. – М. : ИНИОН, 1991. – 301 с.
128. Веблен Т. Б. Теория праздного класса: перевод с английского / Т. Б. Веблен; вступ. ст. С. Г. Сорокиной. – М.: Прогресс, 1984. – 367 с.
129. Ведерникова М. Балет как социокультурный феномен. (К 100-летию русских балетных сезонов С.П. Дягилева). – М. : Экон-Информ, 2010. – 159 с.
130. Волошина С. И. Идеино-политические предпосылки моды в отечественной культуре XX века: 24.00.01: дис. ... канд. культурологии / Нижневартровский государственный педагогический институт. – Нижневартовск, 2004. – 115 с.
131. Вострикова, О. В. Искусство костюма в контексте социально-культурного развития России первой четверти XX века: 17.00.04: дис. ... канд. искусствоведения / Московский Государственный Художественно-Промышленный Университет им. С. Г. Строганова. – М., 2004. – 188 с.

132. Врубель М. А. Переписка. Воспоминания о художнике / М. А. Врубель – Л. Искусство, 1963. – 362 с.
133. Гадамер Г. Г. Актуальность прекрасного. – М. : Искусство, 1991. – 368 с.
134. Гадамер Г. Г. Игра искусства / пер. с нем. А. В. Явецкого // Вопросы философии. – 2006. – № 8. – С. 164–168.
135. Галитбарова М. И. Мода как феномен культуры: 24.00.01: дис. ... канд. культурологии / Челябинская государственная академия культуры и искусств. – Челябинск, 2004. – 150 с.
136. Гизатов К. Т. Национальное и интернациональное в советском искусстве. – Казань : Татар. кн. изд-во, 1982. – 272 с.
137. Голынец С. В. Л. С. Бакст. – Л. : Художник РСФСР, 1981. – 79 с.
138. Гофман А. Б. Мода и люди. Новая теория моды и модного поведения. – М., 1994. – 160 с.
139. Грабарь И. Э. История русского искусства = История русского искусства / В обработке отдельных частей издания приняли участие: Алекс. Бенуа, И. Я. Билибин, Ап. М. Васнецов, Н. Н. Врангель [и др.]. – М. : издание И. Кнебель. 1910–1913.
140. Григорькин В. А. Влияние советской власти на стиль одежды населения в 20-е гг. XX в. / В. А. Григорькин, И. О. Нестеров // Огарев-online [Сайт]. – 2022. – № 11. – URL: <https://journal.mrsu.ru/arts/vliyanie-sovetskoj-vlasti-na-stil-odezhdy-naseleniya-v-20-e-gg-xx-v> (дата обращения: 10.02.2024).
141. Грусман М. В. Мода как феномен культуры и средство социокультурной коммуникации: 24.00.01: дис. ... канд. культурологии / Санкт-Петербургский государственный университет. – СПб, 2010. – 146 с.
142. Гумилёв Л. Н. *Passionarium*. Теория пассионарности и этногенеза: этногенез и биосфера Земли. Конец и вновь начало. – М. : АСТ, 2016. – 934 с.
143. Гусарова А. П. Мир искусства. – Л. :Художник РСФСР, 1972. – 100 с.

144. Гусева А. М. Мода как предмет культурологического осмысления // Культура и цивилизация. – 2017. – Т. 7. – № 3А. – С. 409–421.
145. Давыдова О. С. Вспоминая мечты: поэтические принципы в искусстве В. Э. Борисова-Мусатова // Искусствознание. – 2016. – № 3. – С. 172–193.
146. Давыдова О. С. Михаил Врубель в поисках «стильно прекрасного». Биографический аспект // Артикульт. – 2021. – №3 (43). – С. 56–67.
147. Деменок Е. Валентина Васютинская-Маркаде. Французский искусствовед и литератор родом из Одессы // Семь искусств [Сайт]. – 2022. – № 10 (149) – URL: <https://7i.7iskusstv.com/y2022/nomer10/demenok/> (дата обращения: 08.02.2024).
148. Дзеконська-Козловска А. Женская мода XX века / пер. с польского. – М. : Легкая индустрия, 1977. – 296 с.
149. Дмитриев С. С. Очерки истории русской культуры начала XX века. – М. : Просвещение, 2019. – С. 89.
150. Добужинский М. В. Воспоминания. – М. : Наука, 1987. – 477 с.
151. Журавлёва Е. В. К. А. Сомов. – М. : Искусство, 1980. – 231 с.
152. Закудрявская В. А. Мода и театр в сценических костюмах миriskusников и авангардистов в «Русском балете С. П. Дягилева» / В. А. Закудрявская, Е. А. Сайко // Научный журнал «Костюмология». – 2020. – № 2. – Т. 5. – С. 1–11.
153. Захаржевская Р. В. История костюма. 4-е изд., перераб. и доп. – М. : РИПОЛ Классик, 2009. – 432 с.
154. Захаржевская Р. В. История костюма: От античности до современности. – М. : РИПОЛ Классик, 2007. – 288 с.
155. Зиммель Г. Избранное: в 2 т. / сост.: С. Я. Левит, Л. В. Скворцов; отв. ред. Л. Т. Мильская. – М. : Юристъ, 1996. – Т. 1: Философия культуры / пер. А. В. Дранов и др. – 1996. – 670 с. – ISBN 5-7357-0052-9.

156. Зиммель Г. Мода // Избранное. – М. : Юрист, 1996. – Т. 2: Созерцание жизни. – С. 266–291.
157. Зомбарт В. Буржуа: Этюды по истории духовного развития современного экономического человека / пер. с нем.; изд. подгот. Ю. Н. Давыдов, В. В. Сапов. – М. : Наука, 1994. – 442 с.
158. Зомбарт В. Избранные работы / В. Зомбарт; пер. с нем. – М.: Территория будущего, 2005. – 342 с.
159. Иконникова С. Н. Мода как стимул и соблазн потребления // Вестник Санкт-Петербургского университета культуры и искусств. – 2016. – №3 (28). – С. 55–58.
160. Ильин А. Н. Концепт безудержного потребления (структурный анализ) // Общественные науки и современность. – 2012. – №2. – С. 161–169.
161. Ильин А. Н. Мода как тенденция массовой культуры и её влияние на человеческую субъектность // Вестник ОмГУ. – 2009. – № 2. – С. 25–33.
162. Кандинский В. В. О понимании искусства. В кн.: Точка и линия на плоскости / В. В. Кандинский. – СПб. : Азбука, 2001. – 558 с.
163. Ким М. А. Ценностные основания общества символического потребления // Известия Саратовского университета. Новая серия. Философия. Психология. Педагогика. – 2012. – №2. – Т. 12. – С. 19–21.
164. Кирсанова Р. М. Костюм в России между 1917 и 1931 годами // Художественная культура. – 2020. – № 4. – С. 667–691.
165. Князева М. Б. Заимствование элементов военной формы гражданской модой после Первой мировой войны // Культурное наследие России. – 2014. – № 2. – С. 57–60.
166. Козлова Н. Б. Магия русского стиля. – М. : Московские учебники, 2008. – 500 с.
167. Кон-Винер Э. История стилей изобразительных искусств / пер. с нем. под ред. М. М. Житомирского. – Изд. 4-е. – М. : URSS, 2010. – 217 с.

168. Коровин К. Жизнь и творчество: Письма. Документы. Воспоминания / сост. книги и авт. моногр. очерка Н. М. Молева; предисл. Б. Иогансона. – М.: Изд-во Акад. художеств СССР, 1963. – 563 с.
169. Королёва С. В. История стиля модерн. Особенности художественной образности предметного убранства интерьера и декоративно-прикладного искусства / С. В. Королёва, А. А. Кошелева // Известия ТулГУ. Гуманитарные науки. – 2013. – № 1. – С. 67–71.
170. Костерина М. Г. Новаторские принципы театрально-декоративного искусства русского модерна // МНКО. – 2012. – № 1. – С. 42–43.
171. Костерина М. Г. Стиль модерн как завершающий этап развития эпохи романтизма // Вестник Алтайской государственной педагогической академии. – 2010. – № 4. – С. 16–19.
172. Которн Н. История моды в XX веке. – М. : Тривиум, 1998. – 175 с.
173. Крусанов А. В. Русский авангард, 1907–1932. Т. 1, кн. 2: Боевое десятилетие, кн 2. – 2010. – 1098 с. – ISBN 978-5-86793-770-6.
174. Кудря А. И. Валентин Серов. – М. : Молодая гвардия, 2008. – 400 с.
175. Кузнецов Н. И. С. И. Мамонтов – реформатор оперного искусства в России // Культурное наследие России. – 2016. – №1. – С. 16–22.
176. Кузнецова А. А. Документальное наследие Н. П. Ламановой в рукописном отделе ГЦТМ им. А. А. Бахрушина / А. А. Кузнецова, О. Г. Санин // История и архивы. – 2022. – № 1. – С. 118–140.
177. Кузнецова Т. В. Влияние русского стиля на парижских кутюрье // Парадигма: философско-культурологический альманах. – 2022. – № 36. – С. 117–128.
178. Лапшина Н. П. «Мир искусства». Очерки истории и творческой практики. – М. :Искусство, 1977. – 346 с.
179. Ласкин А. Неизвестные Дягилевы или конец цитаты. – СПб. :Ассоц. «Новая лит.» : Альм. «Петрополь», 1994. – 288 с.

180. Левкович Л. Н. Традиции мировой эстетики в творчестве русских эмигрантов первой волны // Вестник Московского университета. Сер. 7: Философия. – 2009. – № 1. – С. 126–128.

181. Липовецки Ж. «Империя эфемерного. Мода и её судьба в модернистском обществе». – М.: Новое литературное обозрение, 2012. – 329 с.

182. Липовецкий Ж. Империя эфемерного: мода и ее судьба в современном обществе / пер. с фр. Ю. Розенберг. – М. : Новое лит. обозрение, 2012. – 335 с. – ISBN 978-5-4448-0023-2.

183. Лихачёв Д. С. Русская культура. – М. : Искусство, 2000. – 438 с.

184. Лукач Г. Буржуазность и l'art pour l'art: Теодор Шторм // Логос. – 2006. – № 1. – С. 116–137.

185. Лукач Г. Прожитые мысли: Автобиография в диалоге. – СПб. : Владимир Даль, 2019. – 415 с.

186. Маковский С. К. Страницы художественной критики : Кн. 1–3. – СПб. : Пантеон, 1909–1913. – Кн. 1.: Художественное творчество современного Запада. – 1909. – 167 с.

187. Масленцева Н. Ю. Социологический анализ тенденций моды // Вестник Тюменского государственного университета. – 2011. – № 8. – С. 92–97.

188. Мерцалова М. Н. Костюм разных времен и народов в 4-х т. – М.: Академия Моды: Т. 1. – 1993. – 542 с., Т. 2. – 1995. – 429 с., Т. 3–4. – 2001. – 575 с.

189. Мизонова Н. Г. Использование традиций национальной культуры в творчестве российских художников-модельеров XX-го века: 17.00.06: дис. ... канд. искусствоведения / Московский государственный университет дизайна и технологии. – М., 2013. – 190 с.

190. Мильман А. Л. Мода как форма театрализации жизни: Эстетические аспекты проектирования костюма: 17.00.16: дис. ... канд.

искусствоведения / Всероссийский НИИ технической эстетики. – М., 1999. – 184 с.

191. Мода и искусство: сборник эссе / под ред. Гечи Адам, Караминас Вики; пер. с англ. Е. Демидовой – М. : Новое литературное обозрение, 2015. – 256 с.

192. Мокроусов А. Б. Деньги и искусство между Востоком и Западом. С. П. Дягилев. Материалы к биографии. 1902–1926 // Теория моды. – 2010. – № 15. – С. 143–169.

193. Моран А. де. История декоративно-прикладного искусства от древнейших времён до наших дней. – М. : Искусство, 2002. – 672 с.

194. Найденская Н. Г. Маленькое чёрное платье. Триумф чёрного платья. Создай свой неповторимый стиль / Н. Г. Найденская, И. А. Трубецкова. – М. : ОДРИ, 2016. – 224 с.

195. Напсо М. Д. Мода как социальное явление // Философия и культура. – 2017. – № 3. – С. 56–63.

196. Наумкина О. С. Феномен моды и его культурные связи // Вестник КГУ им. Н. А. Некрасова. – 2013. – №3. – С. 202–205.

197. Нетупская О. М. Художники в антрепризе «Русские сезоны»: новые пути визуальной эстетики в театре // Театр. Живопись. Кино. Музыка. – 2015. – № 1. – С. 117–131.

198. Нешина Е. Б. Феномен моды в условиях социокультурных трансформаций: от XVIII к XXI веку : 24.00.01 : дис... канд. культурологии / Мордовский государственный университет им. Н. П. Огарева Нешина. – Саранск, 2007. – 143 с.

199. Никифорова А. С. Идея синтеза искусств в европейской культуре XIX-XX вв.: 09.00.13: дис. ... канд. филос. наук / Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова. – М., 2016. – 155 с.

200. Норбоева Т. Б. Понятийный анализ моды как феномена культуры // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). – 2011. – № 3. – С. 159–161.

201. Ортега-и-Гассет Х. «Дегуманизация искусства» и другие работы. Эссе о литературе и искусстве. – М. : Радуга, 1991. – 639 с.
202. Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. – М. : Искусство, 1991. – 592 с.
203. Пармон Ф. М. Русский народный костюм как художественно-конструкторский источник творчества. – М.: Ленгпромбытиздат, 1994. – 274 с.
204. Певнева Н. Ю. Творчество Мориса Дени в контексте религиозного возрождения во французском искусстве рубежа XIX–XX вв. // Вестник ВятГУ. – 2010. – №2. – С. 152–155.
205. Петров В. О. Футуризм и Казимир Малевич // Культура и искусство. – 2017. – № 8. – С. 53–61.
206. Петров Л. В. Мода как общественное явление. – Л. : Знание, 1974. – 32 с.
207. Петрык Я. Ю. Русский символизм Серебряного века: философская лирика как эстетическая проблема // Манускрипт. – 2021. – № 2. – С. 306–311.
208. Петушкова Т. А. Стилистика русского авангарда: учебное проектирование промышленных коллекций в дизайне костюма / Т. А. Петушкова, Л. П. Смирнова, В. С. Белгородский // Научный журнал «Костюмология». – 2020. – №3. – С. 1–14.
209. Пожарская М. Н. Русские сезоны в Париже. Эскизы декораций и костюмов, 1908–1929. – М. : Искусство, 1988. – 291 с.
210. Пожарская М. Н. Русское театрально-декорационное искусство конца XIX – начала XX века. – М. : Искусство, 1970. – 410 с.
211. Полуэктова Д. С. Философия платья по Оскару Уайльду // Электронный научный архив УрФУ. – 2021. – С. 45–55.
212. Поплёвина В. А. Научные исследования моды как социально-культурного явления // Социально-экономические явления и процессы. – 2015. – №6. – Т.10. – С. 162–170.

213. Портнова Т. В. Интерпретация танца К. Сомовым и С. Судейкиным в художественно-образной природе ретроспективизма // Театр. Живопись. Кино. Музыка. – 2011. – № 4. – С. 85–97.

214. Поршнев Б. Ф. Контрсуггестия и история (Элементарное социально-психологическое явление и его трансформации в развитии человечества) // Историческая психология и социология истории. – 2010. – № 2. – С. 185–219.

215. Потапова Е. Н. Осознание синтеза искусств как объективной необходимости в художественной культуре Серебряного века // Аналитика культурологии. – 2012. – № 22. – С. 106–109.

216. Прокофьева Е. Русская Шанель // Крестьянка. – 2006. – № 3. – С. 170–175.

217. Пронин А. А. Вторая послеоктябрьская волна эмиграции из России: историогр. аспект // Концепт. – 2014. – Т. 20. – С. 36–40.

218. Пружан И. Константин Сомов. – М. : Изобраз. искусство, 1972. – 127 с.

219. Пуаре – король моды. Каталог к выставке. – М. : АзБука, 2011. – 308 с.

220. Раева Д. В. Социокультурный анализ советской моды 20–30-х гг. XX века: 24.00.01: автореф. ... дис. канд. филос. наук / Нижегородский государственный педагогический университет. – Нижний Новгород, 2007. – 39 с.

221. Роллан Р. Воспоминания: перевод с французского / сост. и послесл. И. Анисимова; коммент. Е. Вансловой. – М.: Художественная литература, 1966. – 590 с.

222. Романова К. К. Русские дома моды в Европе: стиль «а-ля рюс» в декоративно-прикладной культуре 1920-х годов // Журнал Института Наследия. – 2021. – №1 (24). – С. 1–9.

223. Русаков Ю. А. Кузьма Петров-Водкин : Живопись. Графика. Театрально-декорационное искусство. – Ленинград : Аврора, 1986. – 299 с.

224. Русакова А. А. Символизм в русской живописи «Мир искусства». – М. : Искусство, 1995. – 452 с.
225. Русские без Отечества: очерки антибольшевистской эмиграции 20–40-х годов / Е. В. Алексеева, Н. П. Герасимова, Л. И. Дёмина и др.; редкол. Карпенко С. В. и др. – М. : Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2000. – 497 с.
226. Рыбаков Б. А. Культура древней Руси. – М.: Знание, 1956. – 39 с.
227. Рязанова С. В. К проблеме пространства и времени в творчестве М. А. Врубеля // Вестник ЧелГУ. Филология. Искусствоведение. – 2010. – № 17 (198). – Вып. 44. – С. 173–176.
228. Самарская Е. Жан Бодрийяр и его вселенная знаков // Общество потребления. Его мифы и структуры. – М. : Республика : Культурная революция, 2006. – С. 251–264.
229. Сарабьянов Д. В. Михаил Врубель // Изобразительное искусство в школе. – 2010. – № 4. – С. 4–19.
230. Сарабьянов Д. В. Русская живопись конца 1900-х – начала 1910-х годов : Очерки. – М. : Искусство, 1971. – 143 с.
231. Свендсен Л. Философия моды / пер. с норв. А. Шипунова. – М.: Прогресс-Традиция, 2007. – 256 с.
232. Семёнова О. С. Русские дома моды в европейской культуре начала XX века // Вестник ЧелГУ. – 2010. – № 20. – С. 66–69.
233. Сергей Дягилев и русское искусство : статьи, открытые письма, интервью : переписка : современники о Дягилеве : в 2-х т. / сост., авт. вступ. ст. и коммент. И. С. Зильберштейн, В. А. Самков. – М.: Изобразительное искусство, Т. 1. – 1982. – 493 с., Т. 2. – 1982. – 574 с.
234. Снитко Л. И. А. О. Никулин: Очерк жизни и творчества. – Барнаул: Алт. кн. изд-во, 1969. – 64 с.
235. Сомов К. А. Письма. Дневники. Суждения современников / Вступ. статья, сост., примеч. и летопись жизни и творчества К. А. Сомова Ю. Н. Подкопаевой и А. Н. Свешниковой. – М. : Искусство, 1979. – 624 с.

236. Стернин Г. Ю. Художественная жизнь России 1900-1910-х годов / Всесоюзный научно-исследовательский институт искусствознания, Министерство культуры СССР. – М. : Искусство, 1988. – 285 с.
237. Стернин Г. Ю. Русская художественная культура второй половины XIX – начала XX века. – М. : Сов. художник, 1984. – 296 с.
238. Стриженова Т. К. Надежда Петровна Ламанова // Декоративное искусство. – 1966. – № 6. – С. 16–20.
239. Трифонов П. Р. Промышленность и художественное производство // Ателье. – 1923. – № 1. – С. 45.
240. Турчин В. С. Эпоха Романтизма в России. К истории русского искусства первой трети XIX столетия. – М. Искусство, 1981. – 550 с.
241. Туфанов Е. В. Советская политическая система в период 1917–1920-х гг. / Е. В. Туфанов, И. Н. Кравченко // НаукаПарк. – 2014. – № 3 (23). – С. 29–32.
242. Устюгова В. В. «Королевы» русского экрана: аккумуляция идеалов модерна // Вестн. Перм. ун-та. Сер. История. – 2007. – № 3 (8). – С. 113–127.
243. Федотов Г. П. Судьба и грехи России. 1 т. / Сост., вступ. ст., с. 3–38, примеч. Бойкова В. Ф. – СПб. : София, 1991. Т. 1. – 350 с.
244. Филатова Н. А. Феномен Надежды Ламановой: искусство и реальность // Вестник АРБ. – № 16. – С. 212–229.
245. Фромм Э. Анатомия человеческой деструктивности (1973) / пер. с англ. Э. М. Телятникова; вступ. ст. П. С. Гуревич. – М. : АСТ, Хранитель, Мидгард, 2007. – 624 с.
246. Фромм Э. Революция надежды. Навстречу гуманизированной технологии (1968) / пер. Т. В. Панфиловой. – М. : АСТ, 2006. – 288 с.
247. Хёйзинга Й. Об исторических жизненных идеалах / пер. с голл. И. Михайловой; под ред. Ю. Колкера. – London : Overseas Publications Interchange Ltd, 1992. – 221 с.

248. Хёйзинга Й. Homo Ludens. «Человек играющий»: Статьи по истории культуры /пер., сост. и вступ. ст. Д. В. Сильвестрова; коммент. Д. Э. Харитоновича. – М. : Прогресс-Традиция, 1997. – 416 с.
249. Хоркхаймер М., Диалектика Просвещения: Философские фрагменты / М. Хоркхаймер, Т. В. Адорно. – М. : Медиум, 1997. – 310 с.
250. Хорошилова О. А. Сценическое творчество Льва Бакста и ориентальная мода XX века // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. – 2009. – № 92. – С. 271–273.
251. Цесевичене О. А. «Свое – чужое» в русской моде XVII–XX веков (философско-культурологический анализ): 24.00.01 : дис... канд. философ. наук / Омский государственный университет путей сообщения. – Омск, 2011. – 165 с.
252. Цесевичене О. А. Игровые практики моды // Неожиданная современность: меняющиеся реалии XXI века. Мир – Россия – Урал: материалы XIII Всероссийской научно-практической конференции с международным участием. – Екатеринбург : Гуманитарный университет, 2010. – С. 538–543.
253. Чернодед А. Б. Русский стиль в европейской моде XX века: культурологический анализ // Артикульт. – 2015. – № 3. – С. 89–91.
254. Шевченко Е. П. Творческие принципы Е. Б. Вахтангова в практике современного театра-студии // Russian Journal of Education and Psychology. – 2014. – № 6 (38). – С. 20–38.
255. Эткинд М. Г Александр Николаевич Бенуа. – Л.–М. Искусство, 1965. – 215 с.
256. Яковлева Е. Л. К истории одного конфликта: психологические причины противостояния Коко Шанель и Эльзы Скиапарелли // Балканско научно обозрение. – 2021. – №2 (12). – С. 20–23.
257. Яковлева М. В. Феномен «русского стиля» в отечественной и зарубежной моде // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. – 2016. – № 2 (27). – С. 169–172.

258. Arasaratnam L. Intercultural Communication Competence: Identifying Key Components from Multicultural Perspectives // International Journal of Intercultural Relations. 29. – Newbury : Newbury House Publishers, 2005. – 170 p.
259. Barger K. Ethnocentrism. – Indiana : Indiana University Press, 2004. – 223 p.
260. Barna L. M. Stumbling blocks in intercultural communication. – Belmont CA : Wadsworth Publishing House, 1997. – 337 p.
261. Bennett M. Towards ethnocentrism: A developmental model of intercultural sensitivity. – Yarmouth, ME : Intercultural Press, 1993. – 195 p.
262. Bennett M. J. Towards ethnorelativism: A developmental model of intercultural sensitivity // Education for the intercultural experience. – Yarmouth, ME : Intercultural Press, 1993. – pp. 21–71
263. Blackmore S. The Meme Machine. – New York : Oxford University Press, 1999. – 178 p.
264. Bowlit J. E. Moscow & St. Petersburg 1900–1920: Art, Life & Culture of the Russian Silver Age. Vendome Press, 2008. – 395 p.
265. Bowlit J. E. Moscow and St. Petersburg in Russia's Silver Age: 1900–1920. – Repr. – London : Thames & Hudson, 2013. – 395 c.
266. Brislin R. Prejudice in intercultural communication. – Belmont CA : Wadsworth Publishing House, 1998. – 370 p.
267. Brislin R. W. Intercultural interactions: A practical guide / R. W. Brislin, K. Cushner, C. Cherrie, & M. Yong. – Beverly Hills, CA : Sage, 1986. – 336 p.
268. Brookes B. C. The foundations of information science: Philosophical aspects // Journal of Information Science. – №2. – London: Routledge, 1990. – 139 p.
269. Collier M. J. Cultural and intercultural communication competence: Current approaches and directions for future research // International Journal of Intercultural Relations. 13 – Newbury : Newbury House Publishers, 1999. – 302 p.
270. Denzin N. The handbook of qualitative research (3rd edition). – Thousand Oaks : Sage, 2005. – 254 p.

271. Encyclopedia of clothing and fashion / Valerie Steele, ed. in chief. – Detroit [etc.] : Thomson Gale, Cop. 2005.
272. Gudykunst W. B. Anxiety/uncertainty management (AUM) theory: Current status // Intercultural communication theory. – Thousand Oaks, CA : Sage, 1995. – pp. 8–58.
273. Gudykunst W. B. Theorizing about intercultural communication. – Thousand Oaks, CA : Sage, 2005. – 492 p.
274. Hall E. T. The Hidden Dimension. – NY : Doubleday, 1966. – 217 p.
275. Hall E. T. The silent language. Garden City. – NY : Doubleday, 1959 – 242 p.
276. Hofstede G. Culture's consequences: International differences in work-related values. – Beverly Hills, CA : Sage, 1980. – 474 p.
277. Hofstede G., Hofstede G. J., Minkov M. Cultures and organizations: Software of the mind. (3rd ed.). – New York : McGraw-Hill, 2010.
278. Jandt F. E. Intercultural communication: An introduction (third ed.). – Thousand Oaks, CA : Sage, 2001. – 178 p.
279. Kawamura Y. Fashionology: an introduction to fashion studies. – Oxford : New York : Berg, 2005. – 124 p.
280. Kim Y. Y. Adapting to an unfamiliar culture. – Thousand Oaks, CA : Sage, 2002. – 273 p.
281. Lawrence D. The Built Environment and Spatial Form. Annual Review of Anthropology. – Oxford : Oxford University Press, 1990. – 565 p.
282. McConnell J. V. Understanding Human Behavior. – Cambridge : Cambridge University Press, 1992. – 254 p.
283. Pritchard J. Diaghilev and the Golden Age of the Ballets Russes 1909–1929. – New York : Abrams, 2015. – 240 p.
284. Ruben B. D. The study of cross-cultural competence: Traditions and contemporary issues // International Journal of Intercultural Relations. 13 – Newbury : Newbury House Publishers, 1999. – 240 p.

285. Samovar L. A. Intercultural communication: A reader (eighth ed.). – Belmont, Ca : Wadsworth Publishing Company, 1997. – 340 p.
286. Sherson M. Intercultural Communication as a Dominant Paradigm, Wellington : Victoria University of Wellington, 1999. – 286 p.
287. Simmel G. Fashion (1904) // The American Journal of Sociology. – 1957. – L XII (6). – P. 541–558.
288. Stewart E. American cultural patterns: a cross-cultural perspective. – Yarmouth, M E : Intercultural Press, 1991. – 208 p.
289. Strauss C. A cognitive/cultural anthropology. Assessing Cultural Anthropology. – New York : New York University Press, 1994. – 320 p.
290. Thomas J. Meaning in interaction: an introduction to pragmatics. – London : Pearson Longman, 1995. – 174 p.
291. Ting-Toomey S. Understanding Intercultural Communication. – Los Angeles : Roxbury Publishing Company, 2005. – 120 p.
292. Ting-Toomey S. Intercultural conflict styles: A face-negotiation theory // Theories in intercultural communication. – Newbury Park, CA : Sage, 1988. – pp. 213–235.

ПРИЛОЖЕНИЕ

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

*Согласно правилам архива декоративно-прикладного музея
Виктории и Альберта, в Лондоне
публикация материалов архива в сети Интернет запрещена*

**Личная переписка С. П. Дягилева и его помощников
с видными деятелями искусств и устроителями гастролей
«Русских сезонов» в Европе и Америке
в период с 1919 по 1929 годы**

(В источниках сохранена авторская орфография и пунктуация)

1.1. Письмо управляющего директора «The Coliseum Syndicate Ltd» О.
Столла С. П. Дягилеву об организации гастролей «Русского балета»
4.02.1919

Уважаемый господин Дягилев!

В продолжение нашей беседы с господами Воллхеймом и Эвансом относительно приглашения «Русского балета» в Колизей, сообщаю Вам следующее: пункт дополнительного контракта от 12 сентября, ограничивающий срок выступлений двадцатью шестью неделями, отныне считается недействительным. Контракт продолжит своё действие до тех пор, пока одна из сторон – либо руководство Колизея, либо Вы – не изъявит желания о его расторжении, предварительно уведомив другую сторону за шесть недель.

Прошу считать это письмо подтверждающим данную договорённость.

Искренне Ваш,
Освальд Столл «Coliseum Syndicate Ltd»

*V&A Archive. Catalogue for exhibition entitled 1872-1972: Diaghilev Centenary
Display, shown at the Royal Opera House Covent Garden, London. Dates of
Creation 1972 Mar. Reference GB 71 THM/7/7/12/1*

1.2. Письмо управляющего директора «The Coliseum Syndicate Ltd» О.
Столл С. П. Дягилеву о расторжении контракта с «Русским балетом»
15.02.1919

Уважаемый господин Дягилев,

Обращаю Ваше внимание на то, что согласно нашей договорённости, я
расторгаю контракт с «Русским балетом» через шесть недель, а именно в
субботу, 29 марта.

Искренне Ваш,
Управляющий директор «The Coliseum Syndicate Ltd» О. Столл

*V&A Archive. Diaghilev's Ballets Russes. General correspondence. Dates of
Creation 1902-1962. Reference GB 71 THM/7/1/1*

1.3. Письмо секретаря г-на Боулта г-ну Эвансу
об организации выступлений «Русского балета»
7.10.1919

Уважаемый господин Эванс,

Меня уполномочили сообщить Вам, что господин Боулт готов принять соразмерное уменьшение оплаты за те дни, когда он не будет участвовать в выступлениях с «Русским балетом». Этот вопрос был согласован с господином Дягилевым. Однако, минимальная сумма, за которую он согласен выступать, составляет 21 фунт стерлингов в неделю. Прошу сообщить Ваше решение по данному вопросу.

Кроме того, мне было поручено напомнить Вам, что, учитывая значимость господина Боулта в музыкальных кругах, запрошенная им плата вряд ли может считаться завышенной.

С наилучшими пожеланиями,
(подписи нет; предположительно секретарь г-на А. Боулта)

*V&A Archive. Diaghilev's Ballets Russes. General correspondence. Dates of
Creation 1902-1962. Reference GB 71 THM/7/1/1*

1.4. Письмо г-ну Эвансу
об организации репетиций «Русского балета»
13.10.1919

Уважаемый господин Эванс,

В результате нашей сегодняшней утренней встречи с господином Адрианом Боултом я был немало удивлён, обнаружив, что он не получил свой гонорар в пятницу.

Я был бы Вам очень признателен, если бы Вы смогли организовать эту выплату и впредь выдавать её каждую пятницу, как было договорено ранее.

Также меня просили Вам напомнить, что господин Боулт не сможет присутствовать на утренних репетициях в среду и пятницу в ближайшее время. Ранее он давал разъяснения по данному.

Искренне Ваш,

(подписи нет; предположительно секретарь г-на А. Боулта)

*V&A Archive. Ekstrom Collection: Press cuttings. Dates of Creation 1919-1929.
Reference GB 71 THM/7/6*

1.5. Письмо К. Проуза Э. Воллхейму
об изменении деталей договора
о выступлениях «Русского балета»
15.10.1919

Уважаемый господин Воллхейм,

Господин Боулт сообщил мне, что Вы ожидали наличие составленного договора со всеми внесёнными в него правками, но я полагал, что мы обо всем договорились в предыдущем письме. Данное письмо было направлено господину Дягилеву и был получен предварительный ответ от господина Эванса. Дабы внести ясность, я прилагаю копии переписки.

Таким образом прошу Вас подтвердить все договорённости, обозначенные в приложенной переписке.

Искренне Ваш,
Keith Prowse & Co LIMd
Руководитель отдела развлечений

(одно вложение)

V&A Archive. Joan Lawson Archive. Date 1855-1996. Reference code THM/251/4

1.6. Вложение к договору о выступлениях «Русского балета»
(переписка г-на Проуза с г-ном Воллхеймом)

Предлагается к рассмотрению следующий контракт:

Сроки: График выступлений охватывает период с 15 ноября по 11 декабря, общей продолжительностью в четыре недели. Возможен досрочный старт, начиная с 12 ноября, при условии предварительного согласования.

Финансовые условия: Вам причитается 65 % от валового дохода. В вашу зону ответственности входит полное техническое обеспечение представлений, включая возведение и демонтаж декораций, контроль звукового сопровождения, обеспечение работы оркестра из 60 музыкантов, а также выплата гонораров авторам и композиторам произведений, используемых в постановке.

Полиграфия и реклама: Вы берете на себя изготовление всей необходимой печатной продукции, в том числе 200 афиш большого формата, стоимость которых оценивается приблизительно в 125 фунтов стерлингов.

Рекламный бюджет: Ваша доля расходов на размещение рекламы в прессе, расклейку афиш и иные рекламные мероприятия составит около 120 фунтов стерлингов в неделю.

Сценический персонал: Вы обеспечиваете работу более 30 рабочих сцены, а также оплачиваете полный рабочий день всему персоналу, задействованному в репетициях и иных подготовительных мероприятиях.

Освещение: Вы предоставляете электрическое освещение для всех представлений, за исключением репетиций (данный пункт требует дополнительного уточнения).

Оборудование для театра Лицеум: Вы обязуетесь предоставить необходимое оборудование руководству театра Лицеум для подготовки пантомим, включая использование сцены для возведения декораций, проведения прослушиваний и выполнения иных задач, связанных с подготовкой спектаклей.

1.7. Письмо А. Бриджеста Э. Воллхейму
по вопросу оплаты расходов
на организацию гастролей «Русского балета»
18.11.1919

Э. Воллхейму

Вопрос более не вызывает сомнений, и я буду весьма признателен за Ваше распоряжение о проведении отчислений, дабы я мог считать счета окончательно утверждёнными.

Искренне Ваш,
Артур Бриджест (секретарь)
The Empire Palace Limited

V&A Archive. Joan Lawson Archive. Date 1855-1996. Reference code THM/251/4

1.8. Письмо Ч. Рассела С. П. Дягилеву
по вопросу судебных издержек
11.07.1922 г.

Уважаемый господин,

(Sir T.Veescham Opera Co/ Оперная Компания сэра Томаса Бичема)

Нами были проведены переговоры с господами Линклейтером и Пейнсом, действующими от лица попечителя Оперной Компании сэра Томаса Бичема.

В ходе переговоров выяснилось, что предлагаемый гонорар составляет от 8 до 9 фунтов стерлингов. Кроме того, нам стало известно о ряде урегулированных исков, предъявленных Оперной Компанией, за исключением Вашего. В основе урегулирования лежало соглашение о самостоятельной оплате текущих издержек и компенсации трети от заявленной суммы.

Вам предлагаются аналогичные условия. Принимая решение, просим учесть следующие обстоятельства:

1. Ваша претензия составляет 3 000 фунтов стерлингов, и исходя из этого, сумма, которую вы получите, составит 400-450 фунтов стерлингов. Если бы Вы оспорили данное предложение в суде и выиграли бы, то сумма компенсации могла бы составить от 1 200 до 1 350 фунтов стерлингов.

2. Исход судебного разбирательства всегда сопряжён с неопределённостью. Принимая во внимание текущую загруженность судов, рассмотрение Вашего иска вряд ли состоится ранее Рождества.

3. Участие в судебном процессе, вероятно, потребует Вашего личного присутствия. В связи с этим появятся дополнительные расходы на пребывание в Англии в неудобное для Вас время.

4. Также необходимо будет оплатить расходы на адвоката не только за Ваше дело, но, в случае проигрыша, и расходы со стороны ответчика, а это значительная сумма денег.

В целом, принимая во внимание все обстоятельства, мы бы советовали хорошо всё обдумать, прежде чем отклонить их предложение. Но, безусловно, мы не будем предпринимать каких-либо действий, пока не получим Ваш ответ. Если Вы решитесь принять их предложения, просим Вас прислать телеграмму со словом «Принимаю».

Искренне Ваш,
Чарльз Рассел

(Сергею Дягилеву, отель Континенталь, Париж)

V&A Archive. Valentine Gross Archive. Date 1700-1960. Reference code THM/165/1

1.9. Письмо Ч. Рассела С. П. Дягилеву
о судебных делах
1.08.1922

Уважаемый господин,

(Sir T. Beecham Opera Co/ Оперная Компания сэра Томаса Бичема)

Благодарим за Ваше письмо от 27-го числа прошлого месяца. Мы предлагаем взять его за основу при урегулировании текущего вопроса, учитывая срочность погашения задолженности.

Пожалуйста, учтите, что для Линклейтера принципиально важно получить судебное решение, поскольку ликвидируемые компании обязаны заручиться подобным согласием, прежде чем предпринимать какие-либо действия. Напоминаем также о необходимости прямой выплаты займа в размере 260 фунтов стерлингов банку Британии и Северной Европы.

В ходе нашей переписки стало известно о судебном иске, поданном против Вас господином Зеноном, о котором мы ранее не были осведомлены. Судебным решением предписано выплатить ему сумму, превышающую 400 фунтов стерлингов. Это означает, что любые средства, оставшиеся на Вашем счету после погашения задолженности перед Банком, будут направлены на выплату господину Зенону, исключая возможность каких-либо выплат в Вашу пользу.

Мы посчитали своим долгом уведомить Вас об этом, чтобы Вы располагали полной картиной при согласовании окончательных условий с Линклейтером.

Искренне Ваш,

Чарльз Рассел

(Сергею Дягилеву, отель Континенталь, Париж)

1.10. Переписка Ч. Рассела с С. П. Дягилевым по вопросу необходимости
срочного разрешения неотложных дел
17.08.1922

Уважаемый господин,
(Sir T. Beecham Opera Co/ Оперная Компания сэра Томаса Бичема)

Мы связались с Вами незамедлительно по Вашим вопросам, но ответа от Вас так и не последовало. Будем благодарны, если Вы как можно скорее выйдете на связь.

Очень сложно заниматься Вашими делами без должного внимания с Вашей стороны.

Искренне Ваш,
Чарльз Рассел
(Сергею Дягилеву, отель Континенталь, Париж)

*V&A Archive. Valentine Gross Archive. Date 1700-1960. Reference code
THM/165/1/1/14*

1.11. Письмо Ч. Рассела С. П. Дягилеву
с просьбой подтвердить
получение письма от 19.08.1922 г.
23.08.1922

Уважаемый господин,

Просим Вас подтвердить получение Вами письма от 19 августа.

Тогда мы сможем завершить дело в соответствии с Вашими инструкциями.

Искренне Ваш,
Чарльз Рассел
(Сергею Дягилеву, отель Континенталь, Париж)

*V&A Archive. Ekstrom collection: Press cuttings. Date 1919-1929. Reference code
THM /7/6*

1.12. Пояснительная записка к переписке С. П. Дягилева с лондонскими адвокатами компании «Чарльз Рассел и Ко»
(01.08.1922 г. – 23.08.1922 г.)

Пояснительная записка к переписке между Дягилевым и лондонскими адвокатами компании «Чарльз Рассел и Ко» (в период с 01.08.1922 г. по 23.08.1922 г.) касаясь иска Дягилева против Оперной компании сэра Томаса Бичема в размере 3 000-х тысяч фунтов; состоит из двух писем за подписью Дягилева, неподписанного черновика и одной телеграммы за его подписью, 4-х печатных писем и 2-х телеграмм от компании «Чарльз Рассел и Ко». Объёмом 13 страниц разного размера, между Лондоном и Парижем с 11 июля по 23 августа 1922 г.

Краткое содержание переписки: Рассел изначально предлагает Дягилеву принять предложение адвокатов Оперной компании Бичема о выплате суммы в размере 400-500 фунтов стерлингов за вычетом всех издержек. После задержек и настоятельных увещаний Дягилев соглашается и просит выплатить сумму немедленно.

Рассел также напоминает ему о займе в банке Британии и Северной Европы в размере 260 фунтов стерлингов, а также об иске, выдвинутом против Дягилева господином Зенон в размере более 400 с лишним фунтов стерлингов, о котором ранее не было известно. Таким образом на выплату самому Дягилеву не остаётся никаких средств. После продолжительных уговоров Дягилев с горечью вынужден это признать.

Письма от Дягилева написаны на французском. Его письма являются большой редкостью на рынке.

V&A Archive. Ekstrom collection: Press cuttings. Date 1919-1929. Reference code THM /7/6

1.13. Письмо С. П. Дягилева представителям Русского Симфонического
Хора об условиях постановки премьерного музыкального произведения
И. Ф. Стравинского «Свадебка»
31.03.1923 г.

Условия постановки премьерного музыкального произведения
Стравинского «Свадебка».

Дягилев Сергей Павлович. Важное письмо, написанное от руки на
русском языке Дягилевым Кибальчичу, за подписью Дягилева. В данном
письме содержится информация касаясь подготовки «выступления артистов
хора вокальной партии балета Игоря Стравинского «Свадебка» и финансовой
стороны дела. 4 страницы.

Отель Континенталь, Париж, 31 марта 1923

Первая постановка «Свадебки» прошла в Париже в театре La Gaîté
Lyrique 13 июня 1923 года, хореография Нижинской, дирижёр хора
Кибальчич.

В переводе – «Вам необходимо подготовить и отрепетировать выше
указанную композицию с 25 лучшими тенорами вашего хора... 13 отдельных
вокальных репетиций и 10 репетиций с ансамблем. Каждый артист Вашего
хора получит 8 франков за репетицию и 35 франков за выступление...
Генеральную репетицию «Свадебки» необходимо провести к 20 мая. Ваш
личный гонорар составит 2 400 франков...»

Подписанное письмо Кибальчича в переводе на фирменном бланке
Русского Симфонического Хора, Нью-Йорк, групповая фотография Русского
балета.

*V&A Archive. Metropolitan Ballet Archive Publicity and Marketing materials.
Press Cuttings. Date 1947-1990. Reference code THM/327/5/3*

1.14. Письмо исполнительного директора Театров Вест Энда и
Театральных касс Э. Воллхейма С. П. Дягилеву по вопросу изъятия
материальных ценностей балета
26.01.1925

Мой дорогой,

Я получил письмо из Альгамбры, в котором говорится, что Балетом
были изъяты следующие вещи:

3 косоворотки
3 пары дамских панталон цвета сливы
1 блузка с набивным принтом
1 фланелевая рубашка
1 пара кожаных туфель с красными каблуками
43 парика
4 лакейских костюма

Это строго противоречит договорённостям, и эти вещи должны быть
возвращены незамедлительно, если только Вы не сочтёте необходимым
написать и попросить разрешения воспользоваться ими, пока труппа
гастролирует в Европе.

Что касается заявленных Вами вещей для костюмеров и
транспортировки, я внесу их в смету. Подробные отчёты по расходам на
противопожарную безопасность высылаю Вам в том виде, в котором они были
получены.

Теперь касаясь Ваших выступлений в Германии, я навёл справки в
Берлине и полагаю, что мы сможем получить некоторые предложения там, но
однозначных гарантий пока дать не могу. Однако я займусь этим вопросом,
как только Вы окончательно решите прекратить сотрудничество с Поляковым.

Касаясь подоходного налога, на сегодняшний день все квитанции у Вас
в наличии.

(переписка с Эриком Воллхеймом — исполнительным директором
Театров Вест Энда и Театральных касс)

*V&A Archive. Catalogue for exhibition entitled the Diaghilev Exhibition,
Edinburgh Festival. Date 1954. Reference code THM/7/7/3/1*

1.15. Письмо исполнительного директора Театров Вест Энда и
Театральных касс Э. Воллхейма С. П. Дягилеву по вопросу возмещения
оплаты костюмерам
2.02.1925

Месье Дягилеву

Оперный театр, Монте-Карло, юг Франции

Мой дорогой господин Дягилев,

С Вами царит тишина!

Как решился вопрос с Германией? Вам удалось уладить дела с Поляковыми или Вы хотите, чтобы я подключился к этому вопросу?

Сейчас я не могу уехать из Лондона, так как я организую здесь показ «Сумуруна» 16-го числа, в связи с этим должен оставаться в городе.

Я написал Нувелю по поводу Идзиковского; он снова хочет присоединиться к Вашей труппе. Также я договорился с людьми Столла о возмещении половины выплаты костюмерам.

Дайте мне знать, как у Вас идут дела, и чем ещё я могу быть Вам полезен.

С наилучшими пожеланиями.

Искренне Ваш,
Эрик Воллхейм

*V&A Archive. Catalogue for exhibition. Ballets Russes de Diaghilev 1909-1929 at
the Musée des Arts Décoratifs, Palais du Louvre and Pavillon de Marsan. Date
1939 Apr-May. Reference GB 71 THM/7/7/1/1*

1.16. Письмо исполнительного директора Театров Вест Энда и
Театральных касс Э. Воллхейма С. П. Дягилеву по вопросу организации
гастролей в Барселоне
6.03.1925

Месье Дягилеву
Оперный театр, Монте-Карло, юг Франции

Мой дорогой господин Дягилев,

Благодарю Вас за телеграмму, я уведомил Гуссенсена о том, что Вы согласились платить ему 35 фунтов стерлингов в неделю, а также оплатить его дорожные расходы из Барселоны и обратно.

Я Вам уже говорил, что он может приехать на несколько дней раньше для репетиций.

Касаемо Лондона, я постараюсь выяснить его окончательное решение, когда он вернётся в город на следующей неделе.

Пожалуйста, дайте мне чёткие указания, когда и куда направить его и всю необходимую информацию.

Вы так и не ответили мне насчёт Идзиковского. Как я Вам телеграфировал ранее, он хочет получать прежний гастрольный гонорар в размер 5 000 тысяч франков; за выступления в Лондоне он просит 45 фунтов стерлингов в неделю, та же сумма, что и ранее. Хотя я сверился с бумагами, и Вы платили ему даже большую сумму, 50 фунтов стерлингов, в неделю.

Касаемо Германии, все больше вникая в вопрос, я понимаю, что мне необходимо лично туда съездить. Могли бы Вы мне выслать подробный список балетов, которые хотели бы там поставить, так как это будет необходимо для переговоров с немецкими партнёрами.

Очень сожалею, что не смог приехать в Монте-Карло, но я максимально загружен здесь и возможности выбраться в поездку сейчас нет.

(переписка с Эриком Воллхеймом — исполнительным директором Театров Вест Энда и Театральных касс)

1.17. Письмо исполнительного директора Театров Вест Энда и
Театральных касс Э. Воллхейма С. П. Дягилеву по вопросу изменения
действующего контракта С. Идзиковского
24.03.1925

Месье Дягилеву
Оперный театр, Монте-Карло, юг Франции

Мой дорогой господин Дягилев,

Вместе с этим письмом направляю контракт с Идзиковским, и должен признаться, что переговоры дались мне нелегко. Я приложил все усилия, дабы снизить запрошенный гонорар до 4 800 тысяч франков, но ни на уступки, ни на разумные доводы он не поддался.

Он настаивает на оплате дорожных расходов первым классом, так как, с его слов, всегда путешествовал только им. Возможно, удастся убедить его отказаться от этого пункта, но я опасаясь, как бы из-за такой мелочи не рухнуло всё предприятие.

Остальные условия, выдвинутые Идзиковским, надеюсь, покажутся Вам приемлемыми. Они изложены на русском языке, что лишает меня возможности их оценить, поэтому я вынужден полагаться на его слова. Если Вы пожелаете их подтвердить или уточнить, прошу сообщить незамедлительно, ибо он крайне заинтересован в понимании текущего статуса контракта. Копии предыдущего соглашения у него нет, поскольку Григорьев, как он утверждает, её не предоставил.

Что касается Эванса, он полон решимости посетить Монте-Карло и организовать встречи с представителями ряда газет. Условлено, что Вы возьмёте на себя оплату его дорожных расходов, а также проживания. Он с живейшим нетерпением ожидает даты отъезда. Я сообщил ему, что он может планировать поездку на двадцатые числа апреля. К тому же, он выразил желание ознакомиться с балетами из Вашего репертуара, которых он прежде не видел. Надеюсь, Вы сможете предоставить ему такую возможность.

С наилучшими пожеланиями.

Искренне Ваш,

Эрик Воллхейм

V&A Archive. Joan Lawson Archive. Date 1855-1996. Reference code THM/251/4

1.18. Телеграмма исполнительного директора Театров Вест Энда и
Театральных касс Э. Воллхейма С. П. Дягилеву по вопросу дополнений и
изменений в действующий контракт С. Идзиковского
2.04.1925

Месье Дягилеву
Оперный театр, Монте-Карло.

Мой дорогой господин Дягилев,

Я только что встречался с господином Идзиковским, чтобы передать ему контракт. Он согласен принять заявленные условия, но только в отношении Лондона, так как не хочет покидать пределы Англии. Безусловно, он готов выступать с труппой в Париже, если это будет необходимо.

Если Вас устраивают эти условия, пожалуйста, вышлите мне новый контракт в дополнение к этому.

С наилучшими пожеланиями.
Искренне Ваш,
Эрик Воллхейм

*V&A Archive. Ekstrom collection: Press cuttings. Date 1919-1929. Reference code
THM /7/6*

1.19. Письмо исполнительного директора Театров Вест Энда и
Театральных касс Э. Воллхейма С. П. Дягилеву по вопросу организации
выступлений С. Идзиковского с труппой в Лондоне и Париже
7.04.1925

Месье Дягилеву
Оперный театр, Монте-Карло.

Мой дорогой господин Дягилев,

Я жду Вашего решения в отношении Идзиковского, согласны ли Вы на то, чтобы он выступал с труппой только в Лондоне и Париже.

Я искренне надеюсь на то, что Гуссенс примет предложение на выступления в Лондоне, если да, то что тогда делать с репетициями? Он закрывает сезон в Барселоне 14-го и ему надо отрывать новый сезон в Лондоне 18-го.

Безусловно, я могу договориться с Доувем и организовать предварительные репетиции. Пожалуйста, напишите мне, что Вы об этом думаете. Это срочно.

Я вышлю Вам соглашение, подписанное Столлом, либо сегодня, либо завтра; в любом случае, не волнуйтесь, все под контролем.

Как мне поступить с Эвансом? Как я сообщал ранее, он готов выехать в любой момент и ждёт только Ваших указаний.

С наилучшими пожеланиями.
Искренне Ваш,
Эрик Воллхейм

1.20. Письмо исполнительного директора Театров Вест Энда и
Театральных касс Э. Воллхейма С. П. Дягилеву по вопросу организации
репетиций балета в Лондоне и составе оркестра
16.04.1925

Месье Дягилеву
Оперный театр, Монте-Карло.
Мой дорогой,

Я был рад получить ваше письмо сегодня утром, оно полностью отвечает на все вопросы моей вчерашней телеграммы.

Я, Гуссенс и Доув обедаем во вторник вместе. За обедом решим все организационные вопросы касаясь репетиций в Лондоне и состава оркестра.

Гуссенс настаивает на количественном и качественном составе музыкантов изначально им предложенным.

Я пытался связаться с Эвансом по телефону сегодня, а также написал ему развёрнутое письмо касаясь его поездки. Он сейчас замещает Кэпелла в Мейл, но это никак не помешает ему приехать в Монте-Карло.

Идзиковский. Я проинформирую его по условиям, обозначенным в Вашем письме. Очень рад, что Вы выслали мне репертуар на летний сезон в письме. Пожалуйста, телеграфируйте, какие балеты Вы бы хотели поставить на первой неделе. Прошу предоставить мне эту информацию до следующего вторника, чтобы я мог обсудить её за обедом с Гуссенсом и Доувом.

Я полагаю, что Вы получили моё письмо с вложением от Столла с подтверждением переноса даты начала сезона.

Возможно, нам придётся отпустить Гуссенсона на одно или два выступления во время сезона, но ближе к делу разберёмся.

Я очень рад, что Гуссенс сотрудничает с нами. Я уверен, что с ним у нас соберётся отличный оркестр, и он не будет заниматься всякой ерундой. Он знает какие музыканты сейчас доступны, и Доуву останется только связаться с ними.

Все указания я вышлю Нувелю, он получит их к среде или четвергу будущей недели.

Карсавина будет выступать в Колизее две недели, начиная с 27 апреля. Я полагаю, что это хорошо для нас, так как это вновь пробудит у публики вкус к «Русскому балету». Это не навредит нам, наоборот, поможет.

С наилучшими пожеланиями. Искренне Ваш,
Эрик Воллхейм

*V&A Archive. Diaghilev's Ballets Russes. General correspondence. Dates of
Creation 1902-1962. Reference GB 71 THM/7/1/1*

1.21. Телеграмма исполнительного директора Театров Вест Энда и
Театральных касс Э. Воллхейма С. П. Дягилеву об отправке контракта С.
Идзиковского
18.04.1925

Месье Дягилеву
Оперный театр, Монте-Карло.

Мой дорогой господин Дягилев,

Вчера вечером я отправил Вам контракт с господином Идзиковским.

Признаюсь, в телефонном разговоре с Аутуэйтом я допустил досадную ошибку. Не «Дейли Мэйл» курирует отъезд Эванса, хотя они и не чинят ему препятствий.

Эванс просит меня о приобретении билета, и я незамедлительно напишу Нувелю с соответствующими распоряжениями.

С наилучшими пожеланиями.
Искренне Ваш,
Эрик Воллхейм

*V&A Archive. Diaghilev's Ballets Russes. General correspondence. Dates of
Creation 1902-1962. Reference GB 71 THM/7/1/1*

1.22. Письмо исполнительного директора Театров Вест Энда и
Театральных касс Э. Воллхейма С. П. Дягилеву о дате и времени открытия
сезонов в Барселоне и Лондоне
21.04.1925

Месье Дягилеву
Оперный театр, Монте-Карло.

Мой дорогой господин Дягилев,

Прилагаю письмо от Гуссенсона в отношении его договорённостей
касаемо Барселоны и Лондона.

Как Вы, вероятно, заметите, он оставляет за собой право на
дирижирование одним-двумя концертами в Лондоне, но в таком случае
обещает достойную себе замену.

Сегодня встречались с Доувом и Эвансом. Последний отбывает завтра
в Монте-Карло и, уверен, передаст Вам все последние новости. Нам
крайне необходимо прояснить, какую программу Вы планируете на открытие.
Первостепенно начать сезон премьерой в понедельник вечером, ведь в тот
же день открывается сезон в Опере.

С наилучшими пожеланиями.
Искренне Ваш,
Эрик Воллхейм

*V&A Archive. Galerie Barger a, Cologne; Galerie Liatowitsch, Basel; and
Galleria Milano, Milan. Dates of Creation 1974 Oct - 1975 Apr. Reference GB 71
THM/7/7/16/2*

1.23 Письмо исполнительного директора Театров Вест Энда и Театральных
касс Э. Воллхейма С. П. Дягилеву об окончательном решении вопроса с
подписанием контракта С. Идзиковского и о текущих вопросах
27.04.1925

Месье Дягилеву
Оперный театр, Монте-Карло.

Мой дорогой господин Дягилев,

Ваше письмо застало меня сегодня утром по возвращении в город. Вопрос с Идзиковским разрешился благополучно. Контракт скреплён подписью и печатью, и при первой же возможности я передам его Вам из рук в руки.

Что до подоходного налога, я приложил все усилия, но, увы, не вижу надежды добиться более выгодных условий. Тем не менее, я вновь обращаюсь к этому человеку, в надежде выжать хоть что-то. Не стоит, на мой взгляд, раздражать этих людей, они были весьма любезны, и боюсь, что чрезмерное давление с моей стороны вызовет лишь проявление силы и немедленное требование полной выплаты. Вы знаете, я делаю всё возможное, чтобы исход дела был для Вас максимально благоприятным.

Относительно баса, я говорил с сэром Освальдом – всё будет улажено к его приезду. Как только сэр Освальд прибудет вместе с Вами, он лично его прослушает, и дальнейшие хлопоты будут излишни.

Что касается зала для репетиций, я вновь свяжусь с Дрилл Холлом.

Искренне надеюсь, что балет «Зефир и Флора» будет встречен публикой с восторгом. Насколько я понимаю, премьера отложена до завтрашнего дня. От всей души желаю Вам оглушительного успеха!

С наилучшими пожеланиями.
Искренне Ваш,
Эрик Воллхейм

V&A Archive. Galerie Barger a, Cologne; Galerie Liatowitsch, Basel; and Galleria Milano, Milan. Dates of Creation 1974 Oct - 1975 Apr. Reference GB 71 THM/7/7/16/2

1.24. Телеграмма управляющего директора «The Coliseum Syndicate Ltd»
О. Столла С. П. Дягилеву о переносе даты начала выступлений
4.05.1925

Сержу Дягилеву,
Театр Лицеум,
Барселона

Уважаемый господин Дягилев,

Благодарю Вас за телеграмму от 30 апреля, я подтверждаю, что согласно пункту 13 нашего договора, у Вас есть право перенести дату начала выступлений на неделю вперёд, точнее на 23 ноября. Уточняю, что изначально была оговорена дата 16 ноября, понедельник.

Искренне Ваш,
Освальд Столл

*V&A Archive. Galerie Barger a, Cologne; Galerie Liatowitsch, Basel; and
Galleria Milano, Milan. Dates of Creation 1974 Oct - 1975 Apr. Reference GB 71
THM/7/7/16/2*

1.25. Письмо Г. Боннаре управляющему директору «The Coliseum Syndicate Ltd»

О. Столлу о выплате гонораров г-же Нижинской
12.05.1925

Сэру Освальду Столлу,
Офисы Колизея

Уважаемый господин,
«Русский балет»

Я уполномочен обратиться к Вам за выплатой авторского гонорара госпоже Нижинской за постановку двух балетов «Лани» и «Докучные».

Размер суммы выплат нами не установлен, так как он зависит от количества выступлений, в связи с этим прошу Вас предоставить мне данную информацию.

Более того, нам стало известно, что Вы планируете возобновить выступления в Колизее в ближайшем будущем и собираетесь включить в репертуар ещё два балета выше обозначенного автора, госпожи Нижинской: «Искушение пастушки» и «Голубой экспресс». В связи с этим, информирую Вас, что до тех пор, пока не будут выплачены средства за постановки первых двух балетов, Вам будет отказано в постановке последующих.

Буду благодарен Вам за комментарии по данному вопросу.

Искренне Ваш,
Г. Боннаре

V&A Archive. Catalogue for exhibition entitled Nijinsky, Karsavina and Diaghilev ballet: and exhibition of drawings by Valentine Gross (Valentine Hugo), shown by Hartnoll & Eyre Ltd., London. Dates of Creation 1973 Oct-Nov. Reference GB 71 THM/7/7/15/2

1.26. Письмо исполнительного директора Театров Вест Энда и
Театральных касс Э. Воллхейма С. П. Дягилеву о впечатлениях
по итогу первых представлений
22.05.1925

Господину Сержу Дягилеву
Отель Ваграм
Париж

Мой дорогой,

Постановка балета «Нарцисс» прошла без сучка и задоринки.

На мой взгляд, освещение главной сцены в третьей сцене было слишком ярким. Исчезновение «Нарцисса» и появление цветка было идеальным.

Эффект камеры-лючида не произвёл на меня впечатления. Мне он показался довольно старомодным. Артистов вызывали 7 раз на поклон, поэтому нет сомнений в том, что публика приняла постановку на ура. Несмотря на это, я полагаю, что она не будет долго пользоваться популярностью. Он устарел и в нём не хватает свежести и новизны других Ваших постановок.

Столл не может позволить нам отсутствовать 15 июня сейчас, так как у него запланирована широкая программа на эту неделю и много билетов на неё уже забронировано, поэтому эта дата, к сожалению, занята. Я отправил Вам телеграмму с этим известием, надеюсь, Вам удастся уладить вопрос с выступлениями в Париже.

С наилучшими пожеланиями.
Искренне Ваш,
Эрик Воллхейм

1.27. Письмо исполнительного директора Театров Вест Энда и
Театральных касс Э. Воллхейма С. П. Дягилеву об ошибочном
выставлении счета «Колизею»
10.06.1925

Господину Сержу Дягилеву
Отель Ваграм
Париж

Дорогой господин Дягилев,

Моралес выставил счёт Колизею, я написал ему, что Колизей не имеет
никакого отношения к этому вопросу, и что я перешлю счёт Вам. Прошу Вас
оплатить этот счёт незамедлительно, это люди, с которыми шутки плохи.

Идзиковский хорошо станцевал в «Чимарозиане» вчера. Но из-за
палящей жары продажа билетов идёт плохо.

Я думаю, что буду в Париже в воскресенье вечером проездом из
Ньюхэвена в Дьепп.

Я искренне надеюсь на то, что Ваши дела устроятся наилучшим образом,
и всё будет благополучно и с творчеством, и с финансами.

С наилучшими пожеланиями.
Искренне Ваш,
Эрик Воллхейм

1.28. Письмо секретаря исполнительного директора Театров Вест Энда и
Театральных касс Э. Воллхейма С. П. Дягилеву
о необходимости уплаты налога
30.06.1925

Господину Сержу Дягилеву,
Отель Савой
Ул. Сирэнд, Западно-центральный почтовый округ

Уважаемый господин Дягилев,
Уведомляем Вас, что Вы должны уплатить налог в размере 264 фунтов,
по просьбе мистера Воллхейма мы не тревожили Вас этим вопросом несколько
недель, но дольше мы ждать не можем.

Вы прекрасно осведомлены, что компания Вест-Энд не работает более,
в связи с этим открыт вопрос по закрытию банковских счетов и выводу
оставшихся денежных средств.

Я приложил немало усилий в переговорах с директором о том, чтобы
выдать ссуду на поддержание текущего сезона. Мы пришли к единому
соглашению о том, чтобы данная сумма была выплачена в начале нового
сезона.

Поэтому я буду Вам очень благодарен, если Вы отправите мне
5 чеков, датированных 2, 9, 16, 23, 30 июля.

Искренне Ваш,
Секретарь
West End Productions and Theatrical Offices LTD

*V&A Archive. Catalogue for exhibition entitled 1872-1972: Diaghilev Centenary
Display, shown at the Royal Opera House Covent Garden, London. Dates of
Creation 1972 Mar. Reference GB 71 THM/7/7/12/1*

1.29. Письмо балерине Серафиме Астафьевой
по вопросу сотрудничества
9.07.1925

Мадам Серафиме Астафьевой
152, Кингз Роуд
Челси, Юго-Запад, 3

Моя дорогая,

Я счастлив при мысли о том, что моё согласие на покровительство
Вашей школе может быть Вам полезным.

Афиша, которую Вы мне показали, очень хорошо оформлена и идеально
соответствует поставленной задаче.

Однако, позвольте обозначить один существенный момент: ранее
достигнутые договорённости с моими помощниками должны быть либо
расторгнуты, либо новые взаимоотношения должны быть выстроены
таким образом, чтобы они ни в коей мере не противоречили позиции
руководства «Русского балета».

Искренне Ваш,
(без подписи)

*V&A Archive. Catalogue for exhibition entitled 1872-1972: Diaghilev Centenary
Display, shown at the Royal Opera House Covent Garden, London. Dates of
Creation 1972 Mar. Reference GB 71 THM/7/7/12/1*

1.30. Письмо исполнительного директора Театров Вест Энда и
Театральных касс Э. Воллхейма С. П. Дягилеву
о текущих вопросах
22.07.1925

Господину Сержу Дягилеву
Отель Chez Monsieur Koribut
27, улица Реомюр
Париж

Мой дорогой,

Вчера я отправил Вам письмо, но до сих пор не получил телеграмму с Вашими указаниями для Григорьева относительно чека.

Вчера вечером мы с Гестом наслаждались «Авророй» (прим. пер. Анна Павлова в роли принцессы Авроры в балете «Спящая красавица») Уверен, что Гест будет готов подписать контракт, если ему подойдут условия. Сегодня утром он отбыл в Париж, где остановится в Гранд Отеле. Я планирую прибыть в пятницу, чтобы встретиться со Столлом и Гестом. Надеюсь, Вы тоже будете там.

Я вернул Раковскому формы по почте, подтвердив свой отъезд в конце августа. Как мы и обсуждали, поездка обойдётся примерно в 120 фунтов стерлингов. Прошу отдать соответствующие распоряжения. Я бы хотел взять с собой Джонса; он станет прекрасным прикрытием для моих истинных намерений. Столл не спешит нанимать новых артистов, но готов поддержать Ваше стремление вывезти их из России.

Вам известно о моих разговорах со Столлом о пополнении Вашей труппы новыми талантами.

Надеюсь на встречу в Париже до Вашего отъезда.

С наилучшими пожеланиями.
Искренне Ваш,
Эрик Воллхейм

V&A Archive. Diaghilev's Ballets Russes. General correspondence. Dates of Creation 1902-1962. Reference GB 71 THM/7/1/1

1.31. Письмо исполнительного директора Театров Вест Энда и
Театральных касс Э. Воллхейма С. П. Дягилеву
о финансовых вопросах
23.07.1925

Господину Сержу Дягилеву
Отель Chez Monsieur Koribut
27, улица Реомюр
Париж, Франция

Мой дорогой,

В своём письме я прилагаю вырезку из газеты «Morning Post» от вчерашнего дня.

У меня есть все газетные вырезки, отправленные мне Хэддоном, я буду пересылать Вам действительно заслуживающие внимания.

Вы так и не ответили мне касаясь распоряжений, которые я просил Вас сделать Григорьеву на выписку по счёту. Боюсь, что нам не удастся получить деньги в субботу, если мы не получим Вашу телеграмму. Выплаты невозможно сделать без Вашего официального запроса.

Вы собираетесь позвонить Гесту и встретиться с ним? Если я всё же поеду завтра в Париж, я дам Вам телеграмму.

С наилучшими пожеланиями.
Искренне Ваш,
Эрик Воллхейм

*V&A Archive. Diaghilev's Ballets Russes. General correspondence. Dates of
Creation 1902-1962. Reference GB 71 THM/7/1/1*

1.32. Телеграмма секретаря исполнительного директора Театров Вест
Энда и Театральных касс Э. Воллхейма С. П. Дягилеву по вопросу
задолженности за выступления
20.11.1925

Господину Сержу Дягилеву,
Отель Савой,
Западно-центральный почтовый округ

Уважаемый господин Дягилев,
Вы всё ещё остаётесь должны 100 фунтов за выступления в Альгамбре.
Будем рады получить от Вас 2 чека на оплату, в размере 50 фунтов
каждый, датированные 5 ноября и 19 ноября.

Искренне Ваш,
Секретарь
West End Productions and Theatrical Offices LTD

*V&A Archive. Diaghilev's Ballets Russes. General correspondence. Dates of
Creation 1902-1962. Reference GB 71 THM/7/1/1*

1.33. Телеграмма секретаря исполнительного директора Театров Вест Энда
и Театральных касс Э. Воллхейма С. П. Дягилеву по вопросу
задолженности за выступления
20.11.1925

Господину Сержу Дягилеву,
Отель Савой,
Западно-центральный почтовый округ

Уважаемый господин Дягилев,
Налоговый инспектор сообщает мне следующее:

«Налоговая ставка за период 1924-1925 гг. была снижена до суммы
в размере 250 фунтов стерлингов. Пошлина теперь составит 56.0.0 фунтов
стерлингов».

Буду рад получить от Вас чек для проведения выплаты.

Полагаю, что при сложившихся обстоятельствах это вполне разумная
сумма.

Искренне Ваш,
Секретарь
West End Productions and Theatrical Offices LTD

*V&A Archive. Diaghilev's Ballets Russes. General correspondence. Dates of
Creation 1902-1962. Reference GB 71 THM/7/1/2*

1.34. Телеграмма секретаря исполнительного директора Театров Вест Энда
и Театральных касс Э. Воллхейма С. П. Дягилеву по вопросу
погашения задолженности за выступления
2.12.1925

Господину Сержу Дягилеву,
Отель Савой,
Ул. Стрэнд, Западно-центральный почтовый округ

Уважаемый господин Дягилев,

Я спешу уведомить Вас о получении двух чеков, датированных 9 декабря и 19 декабря соответственно, каждый на сумму 50 фунтов стерлингов, в качестве выплаты по старому счёту Альгамбры.

Искренне Ваш,
Секретарь
West End Productions and Theatrical Offices LTD

*V&A Archive. Diaghilev's Ballets Russes. General correspondence. Dates of
Creation 1902-1962. Reference GB 71 THM/7/1/1*

1.35. Письмо С. П. Дягилеву от Messrs. Ketners, Ltd
по вопросу финансовых выплат
20.07.1927

Сержу Дягилеву,
27 Альбемарль,
Лондон, W.1

В нашу фирму обратился представитель ресторана Кетнер в Сохо за содействием о взыскании с Вас долга по неоплаченному счёту на сумму 3.16.6 фунтов стерлингов.

Настоящим спешим уведомить Вас, что, если данный долг не будет уплачен в срок до 22 июля сего года, наш клиент подаст на вас в суд без дальнейших уведомлений.

Искренне Ваш,
Менеджер
(вероятно, подпись менеджера)

V&A Archive. Catalogue for exhibition entitled 1872-1972: Diaghilev Centenary Display, shown at the Royal Opera House Covent Garden, London. Dates of Creation 1972 Mar. Reference GB 71 THM/7/7/12/1

1.36. Письмо секретаря С. П. Дягилева в Messrs. Ketners, Ltd
по вопросу финансовых выплат
21.07.1927

Messrs. Ketners, Ltd,
Church Street,
W.C.2

Уважаемые господа,

По поручению господина Дягилева я высылаю Вам чек на сумму в
размере 3.16.6 фунтов стерлингов, получение которого просьба подтвердить.

Господин Дягилев поражён Вашей настойчивостью и полным
отсутствием такта, которые Вы продемонстрировали, требуя такую
ничтожную сумму.

Искренне Ваш,
(вероятно, секретарь С. П. Дягилева)

*V&A Archive. Catalogue for exhibition entitled 1872-1972: Diaghilev Centenary
Display, shown at the Royal Opera House Covent Garden, London. Dates of
Creation 1972 Mar. Reference GB 71 THM/7/7/12/1*

1.37. Письмо С. П. Дягилеву
по вопросу организации гастролей в США
9.03.1928

Господину Сержу Дягилеву,
господину Нувелю,
Ул. Паскье, 28,
Париж, Франция

Мой дорогой Дягилев:

Я получил несколько Ваших телеграмм и советов, но у меня не было возможности связаться с Вами до сегодняшнего дня, так как я смог встретиться с господином Гетцем только позавчера. Гетц сказал, что у него шоу за городом и все предварительно назначенные встречи отменил. Только позавчера он зашёл ко мне повидаться. По результатам встречи я телеграфировал в конце недели Нувелю, следующее:

Гетц предлагает начать сезон 15 октября, который продлится 20 недель, 12 из которых в театрах, а 8 в кинотеатрах; с оплатой в размере 12 тысяч долларов в неделю за 8 выступлений плюс дополнительное вознаграждение за съёмки.

В дополнение к своей телеграмме я бы хотел уточнить, что он готов заключить контракт на 12 недель, начиная с 15 октября, продолжительностью по меньшей мере 20 недель с оплатой 12 тысяч долларов в неделю, по 8 выступлений в неделю. Из этих 20 недель он планирует 12 провести в театрах, а 8 в кинотеатрах или на съёмках фильмов. В таких кинотеатрах, как Рокси в Нью Йорке, выступления будут проводиться 3-4 раза в день и будут состоять как минимум из одного балета. Съёмки будут оплачиваться по тысяче долларов за минуту фильма, с учётом 12 гарантированных тысяч в неделю. Все расходы на передвижение по Европе и Америке он берёт на себя.

Он заявил, что некоторые театральные инвесторы готовы его поддержать и даже намекнул кто это. Если бы у меня был контракт напрямую с этими людьми, я бы не требовал дополнительных гарантий. Он, в свою

очередь, говорит, что они скорее всего не будут вкладывать наличные, но предоставят Вам контракт со своими условиями на изучение. Я считаю, что нам надо подготовить для них предварительный контракт с нашими условиями и постараться получить для Вас гарантии, чтобы максимально обезопасить себя. Пока не могу однозначно сказать, какие именно меры я предприму.

Я обозначил ему, что 20 недель, начиная с 15 октября, вынудят Вас задержаться в Нью-Йорке до начала марта, что не входило в Ваши планы, так как Вы собирались прибыть в Монте-Карло уже в начале февраля. Он же мне ответил на это, что уже обсуждал с Вами этот вопрос и что готов выделить Вам дополнительную труппу для выступлений в Монте-Карло.

Я пишу это письмо в большой спешке, дабы не опоздать на завтрашний пароход и успеть ввести Вас в курс дела, чтобы Вы могли иметь хотя бы общее представление о сложившейся ситуации.

Прошу Вас отправить мне телеграмму и письмо с Вашим видением этого вопроса так скоро, как только это возможно.

Пожалуйста, не думайте, что я халатно отнёсся к сложившейся ситуации. Природа нашей дружбы такова, что я всегда с полной отдачей готов браться за любое дело, важное для Вас. Но, к сожалению, на сегодняшний день мои руки связаны.

С наилучшими пожеланиями всем Вашим друзьям,
Искренне Ваш,
(подпись неразборчива)

V&A Archive. Diaghilev's Ballets Russes. General correspondence. Dates of Creation 1902-1962. Reference GB 71 THM/7/1/1

1.38. Письмо С. П. Дягилеву
по вопросу организации гастролей США
1.05.1928

Господину Сержу Дягилеву,
господину Нувелю,
Ул. Паскье, 28,
Париж, Франция

Мой дорогой Дягилев,

Вчера я получил Вашу телеграмму, в которой говорится о том, что Вы пробудете в Париже до 25 июня, а затем в Лондоне, вероятно, весь июль.

Сообщаю, что вчера ко мне в офис зашёл господин Гетц и сказал, что ему не удалось договориться с киностудией «Famous Players», поскольку пока неясно, будет ли их новая кинокамера с синхронизацией музыки успешно работать на тот момент, как Вы сюда приедете. Таким образом, господин Гетц вынужден полагаться исключительно на частный капитал для выполнения своего контракта с Вами. Он сказал мне, что у него есть три американских мецената, среди которых господин Кан, который готов заключить контракт на следующих условиях:

Он организует гастроли Вашей труппы, включая Мясина, с 20 ноября продолжительностью десять недель с оплатой в размере 12 000 долларов, с учётом восьми представлений в неделю. За неделю до Рождества проведение спектаклей не планируется, соответственно и оплаты. Другими словами, десять недель растянутся на одиннадцать. Как Вы знаете, в этой стране неделя перед Рождеством – одна из худших театральных недель, и Гетц говорит, что, вероятно, не сможет покрыть этот период.

Он готов предоставить 24 000 долларов в качестве гарантии оплаты последних двух недель. Гетц, конечно же, оплачивает все расходы на паромные и железнодорожные перевозки и гарантирует обратные билеты. Я предложил ему, чтобы French Line предоставила Вам официальное письмо, подтверждающее, что они осуществят перевозку Вашей труппы за свой счёт, и он готов попытаться добиться такого соглашения. Ваше присутствие на гастролях крайне важно.

От Вас ждут постановки нового американского балета, возможно, на музыку Гершвина. Гетц, со своей стороны, оплатит декорации и костюмы, которые перейдут к вам по окончании контракта. А также, планируется

постановка одноактного пролога Джеймса Барри, с которым, я полагаю, Вы знакомы. Данная постановка будет предварять основные спектакли, или некоторые из них. Гетц должен предоставить актёра на главную мужскую роль, а от Вас он просит танцовщицу на главную женскую роль и нескольких артистов балета, буквально на пару минут выступления. Декорации и костюмы, останутся в Вашем распоряжении по окончании контракта.

Кроме того, господин Гетц имеет возможность продлить тур ещё на десять недель, данное предложение действительно до 30 июня. В течение этих десяти недель он сможет устраивать выступления Вашей труппы в театрах и кинотеатрах, по три представления в день, с оплатой в 12 000 долларов, таким образом планируется по 24 выступления в неделю. За каждое представление свыше двадцати четырёх Вы получите 500 долларов сверх. Участие труппы в киносъёмке оплачивается в размере 1 000 долларов за минуту с минимальной суммой гонорара 12 000 долларов в неделю.

Гетц рассчитывает увидеть вас в Париже в июне, я также планирую пребыть туда 15 июня; так что, конечно, как вариант, мы могли бы встретиться и обсудить все детали лично.

Далее идёт текст телеграммы с кратким содержанием данного письма.
(прим. переводчика)

Полагаю, Вы понимаете, что участие Мясина в Вашей труппе обязательно. В противном случае существует вероятность, что он заключит контракт с одним из театров в Нью-Йорке, например, с театром «Рокси» на сцене которого он мог бы поставить некоторые из Ваших балетов, не защищённых авторским правом, и тем самым снизить финансовый успех Вашего тура.

Надеюсь успеть отправить это письмо завтрашним пароходом, и рассчитываю получить Ваш ответ по телеграфу.

С нетерпением жду встречи с Вами в Париже. Передайте наилучшие пожелания всем Вашим друзьям в Монте-Карло, включая госпожу Карон.

Искренне Ваш,
(подпись неразборчива)

V&A Archive. Diaghilev's Ballets Russes. General correspondence. Dates of Creation 1902-1962. Reference GB 71 THM/7/2/1/

1.39. Письмо С. П. Дягилеву
по вопросу организации гастролей в США
4.05.1928

(письмо состоит из 4-х печатных листов, лист № 2 отсутствует)

Господину Сержу Дягилеву
Господину Нувелю,
Ул. Паскье, 28,
Париж, Франция

Мой дорогой Дягилев,

Я провёл несколько встреч с Селигсбергом, и он только что предоставил мне копию письма, адресованного Вам, в котором вкратце изложено текущее положение дел, но мне бы хотелось добавить некоторые уточняющие детали для полноты картины.

Прежде всего, мне будет гораздо легче договориться о выступлениях в кинотеатрах после того, как окончательно будут урегулированы все вопросы с «Century Theatre» на этот сезон. В любом случае, я знаю, что Вы не особенно стремитесь давать представления в кинотеатрах или участвовать в съёмках фильмов, поэтому, осмелюсь сказать, что это не является нашей первостепенной задачей.

Я предварительно договорился с кинотеатром «Century Theatre» и уверен в достаточной финансовой поддержке, для организации выступлений Вашей труппы на протяжении десяти недель. Как уже сообщил Вам господин Селигсберг, господин Кан был столь любезен, что готов поддержать устройство гастролей «Русских сезонов», в первую очередь из-за своего восхищения Вами, а также потому, что не хотел бы, чтобы Вы подумали, будто Вам предстоит американский сезон без его участия.

Я планирую шестинедельные гастроли в Нью-Йорке, начиная с 5 ноября, в соответствии с Вашей предыдущей телеграммой, соответственно, при сложившихся обстоятельствах, Вам будет необходимо выйти из порта Гавра на корабле «S.S. France» 17 октября, что обеспечит Вас необходимым временем для репетиций в Америке и подготовки декораций и костюмов. Селигсберг уже обсуждал с Вами, насколько важно пригласить Мясина, и я надеюсь, что Вы непременно заключите с ним контракт, поскольку наши договорённости будут напрямую зависеть от этого. Говорю это потому, что Мясин уже связался с господином Ротафелем из театра «Рокси», который хочет пригласить его в качестве балетмейстера, так как он мог бы поставить некоторые балеты из Вашего репертуара. Конечно, мы не

смогли бы выдержать такую конкуренцию, поскольку они ставили бы те же балеты, что и мы, по цене билета в 1 доллар.

Если Гершвин откажется от участия в гастролях, мы с Вами рассмотрим другую кандидатуру. В продолжении темы, я думаю, что Мясин был бы идеальным кандидатом на роль хореографа этой новой постановки. Ещё один очень важный момент касается пьесы Барри, о которой ранее писал Селигсберг, и о которой я также уже говорил с Вами. Прежде всего, мы с Вами знаем, что это не самая удачная его работа, но, судя по тому, что я знаю об американской публике, она склонна считать её отличной, потому что она написана Барри.

Я хочу использовать её в качестве пролога или короткого представления, предшествующего Вашей основной программе из трёх балетов. Вы не понесёте никаких расходов на актёров и т.д., так как я предоставляю всё необходимое, включая художников, декорации и костюмы, а Вам нужно будет предоставить только одну ведущую танцовщицу для партии Карсавиной и небольшой кордебалет, который появится на несколько мгновений в постановке.

Я хочу включить эту пьесу только для того, чтобы убедиться, что мы заинтересуем всех театральных критиков не только на открытии, но и в течение всего сезона, поскольку существует большая вероятность, что балет будет истолкован лишь как музыкальное, либо же, как танцевальное представление американской публикой, включая прессу. А мы должны быть признаны глубоким драматическим искусством, дабы получить должную рекламу, я совершенно уверен, что именно пьеса Барри и балет Гершвина позволят нам достичь желаемого.

Не думаю, что после американского сезона Вам пригодятся декорации и костюмы пьесы Барри, тогда как, я смогу найти им применение. Что касается балета Гершвина, я оплачу декорации и костюмы, разработанные под Вашим руководством, и они полностью перейдут в Ваше распоряжение по окончании сезона, на случай, если вы захотите продолжить постановку данного балета в своём репертуаре после отъезда из Америки. Эти два вышеупомянутых пункта, с моей точки зрения, крайне важны для успеха Вашего сезона, и я надеюсь, что Вы найдёте возможность пойти на эти уступки. Поскольку я буду в Париже в последнюю неделю Вашего ангажемента, то есть с 16 по 27 июня, я хотел бы, чтобы Вы постарались показать мне как можно больше балетов за это время, которые я не видел, чтобы мы могли сделать выбор для репертуара гастролей в Америке.

На данный момент я не видел следующие балеты: «Треуголка», «Чимарозиана», «Свадебка», «Послеполуденный отдых фавна», «Жар-птица»,

«Песнь соловья», «Пастораль», «Стальной скок», «Барабау», «Докучные». И я прошу включить как можно больше постановок из вышеприведённого списка в Ваш репертуар на последнюю неделю, а также любые новые балеты, которые мне не довелось посмотреть с тех пор, как мы встречались в Дрездене.

Полагаю, мы сможем всё уладить в течение этой недели в Париже, а если нет, я смогу приехать в Лондон на Ваши выступления в Ковент-Гардене, чтобы обсудить все детали. Я вернусь в Америку как минимум за два месяца до вашего приезда, чтобы всё подготовить к открытию сезона. Пожалуйста, передайте мои наилучшие пожелания Нувелю и скажите, что с нетерпением жду возможности увидеть его и Вас во время моего предстоящего визита. Я надеюсь, что Ваш сезон в Монте-Карло прошёл, как всегда, успешно, и что Вы в добром здравии. Пожалуйста, свяжитесь со мной как можно скорее. Тем временем, с наилучшими пожеланиями.

Искренне Ваш,
Э. Рэй Гетц

V&A Archive. Diaghilev's Ballets Russes. General correspondence. Dates of Creation 1902-1962. Reference GB 71 THM/7/2/2/

1.40. Письмо С. П. Дягилеву
от дирижёра Томаса Бичема
26.06.1928

161, New Bond Street, W.1

Мой дорогой Дягилев,

В этом письме вы найдёте перечень предлагаемых интерлюдий. Мне стало известно о назначенной дате постановки «Handel Ballet» – 9 июля. Прошу, по возможности, рассмотреть перенос на 12 или 16 июля. Надеюсь на Ваше понимание, поскольку плотный график в настоящее время несколько ограничивает мою свободу действий. Прибываю в Лондон в четверг вечером и останавлиюсь в отеле Гайд-Парк.

С наилучшими пожеланиями,
Томас Бичем

V&A Archive. Diaghilev's Ballets Russes. General correspondence. Dates of Creation 1902-1962. Reference GB 71 THM/7/1/1/2/3

1.41. Предположительно письмо исполнительного директора Театров Вест
Энда и Театральных касс Э. Воллхейма
С.П. Дягилеву об организации гастролей «Русского балета»
17.01.1929

Г-ну Сержу Дягилеву
Гранд Отель
Париж, Франция

Мой дорогой,

Сегодня у меня состоялся долгий разговор с полковником Блуа, и я думаю, что мы сможем заключить сделку.

В настоящий момент предложение таково: мы даём три представления в течение недели, начиная со 2 июня по 500 фунтов стерлингов за каждое, а затем арендуем театр ещё на три недели с возможностью продления аренды на одну неделю, включая расходы на содержание здания, которые составят около 180 фунтов стерлингов.

Другими словами, арендная плата составит около 320 фунтов стерлингов в неделю.

Необходимо будет внести небольшую корректировку в репетиции балетов на первой неделе, поскольку администрация Ковент-Гардена не захочет оплачивать все расходы на репетиции этих балетов, подразумевая, что мы будем использовать их позже во время гастролей, но это мелочь, не требующая большого внимания от нас. По возможности, Блуа даст мне знать, как решился этот вопрос до субботы, но это может занять на несколько дней больше. Он уверен, что все разрешится благополучно.

Я уезжаю из Лондона в понедельник.

Продолжение письма отсутствует (прим. переводчика)

V&A Archive. Diaghilev's Ballets Russes. General correspondence. Dates of Creation 1902-1962. Reference GB 71 THM/7/1/1/2

1.42. Письмо исполнительного директора Театров Вест Энда и
Театральных касс Э. Воллхейма С.П. Дягилеву
об организации гастролей «Русского балета»
4.02.1929

Г-ну Сержу Дягилеву
Гранд Отель
Париж, Франция

Мой дорогой,

Я только что получил телеграмму из Берлина, в которой сообщается, что в гастролях Балета в Кёльне они (предположительно устроители гастролей «Русских сезонов» в Европе, прим. переводчика) заинтересованы, но точный ответ будет к среде.

Искренне Ваш,
Э.Воллхейм

*Иск V&A Archive. Diaghilev's Ballets Russes. General correspondence.
Dates of Creation 1902-1962. Reference GB 71 THM/7/1/1/2/2*

1.43. Письмо исполнительного директора Театров Вест Энда и
Театральных касс Э. Воллхейма С.П. Дягилеву
об организации гастролей «Русского балета»
7.02.1929

Г-ну Сержу Дягилеву
Гранд Отель
Париж, Франция

Мой дорогой,

Я только что получил телеграмму из Берлина, в ней сообщается, что
устроители гастролей в Кёльне готовы предложить по 4 000 марок за
выступление, на что я телеграфировал с просьбой увеличить сумму выплат до
5 000, по возможности.

Искренне Ваш,
Э. Воллхейм

*V&A Archive. Diaghilev's Ballets Russes. General correspondence. Dates of
Creation 1902-1962. Reference GB 71 THM/7/1/1/2/3*

1.44. Письмо исполнительного директора Театров Вест Энда и
Театральных касс Э. Воллхейма С.П. Дягилеву
об организации гастролей «Русского балета»
15.05.1929

Г-ну Сержу Дягилеву
Гранд Отель
Париж, Франция

Мой дорогой,

Уинн-Ривз предлагает собрать оркестр согласно следующей
комбинации:

12 Первых скрипок
10 Вторых скрипок
6 Альтов
6 Виолончелей
2 Фагота
2 Трубы
1 Туба
2 Ударных
4 Баса
3 Флейты, включая Пикколо
3 Гобои, включая Английские рожки
2 Кларнета
4 Рожка
3 Тромбона
1 Барабан
1 Арфа

В прошлом году на выступлениях в Театре Его Величества был
следующий состав:

8 Первых скрипок
6 Вторых скрипок
4 Альта
4 Виолончели
3 Фагота и 1 Контрабас
2 Трубы
1 Барабан
2 Ударных
1 Пианист

4 Баса
3 Флейты, включая Пикколо
3 Гобои, включая Английские рожки
2 Кларнета и 1 Бас-кларнет
4 Рожка
2 Корнета
1 Туба
1 Глокеншпиль
2 Арфы

И, безусловно, несколько запасных музыкантов.

Искренне Ваш,
Э.Воллхейм

*V&A Archive. Diaghilev's Ballets Russes. General correspondence. Dates of
Creation 1902-1962. Reference GB 71 THM/7/1/1/2/4*

1.45. Предположительно письмо секретаря исполнительного
директора Театров Вест Энда и Театральных касс Э. Воллхейма
господину Нувелю о текущих делах
6.06.1929

Месье Нувелю,
Ул. Паскье, 26,
Париж, Франция

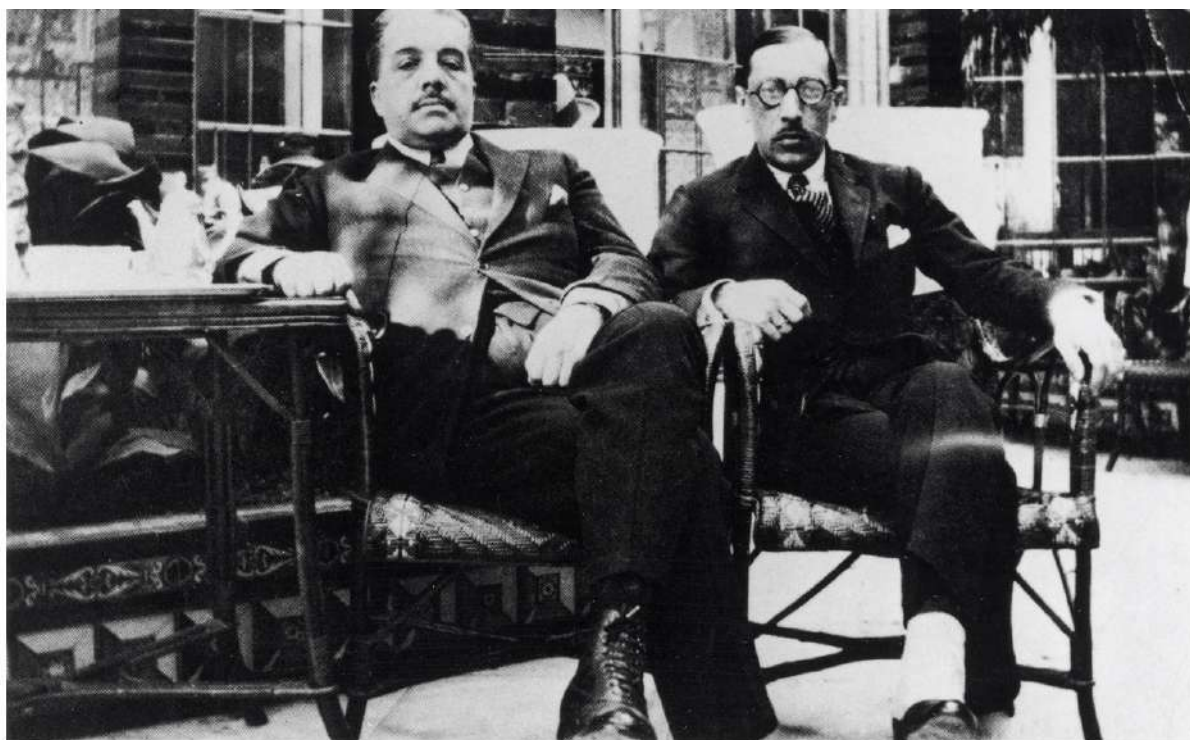
Дорогой г-н Нувель,

Высылаю разрешения за номером 58942 и 58943 на имя мадам
Никитиной и господина Фёдорова соответственно. Прошу подтвердить
получение.

Искренне Ваш,
(подпись неразборчива)

P.S. Сегодня мы получили 17 русских книг, которые храним в сейфе.
Пожалуйста, сообщите об этом господину Дягилеву, так как я не знаю, куда
ему телеграфировать.

*V&A Archive. Diaghilev's Ballets Russes. General correspondence. Dates of
Creation 1902-1962. Reference GB 71 THM/7/1/1/2/5*



Serge Diaghilev (left) and Igor Stravinsky (right), black and white photograph, Spain, 1921. © Victoria & Albert Museum, London



Not on display

Serge Diaghilev's Ballets Russes

ПРОГРАММА РУССКОГО СЕЗОНА, 1927 ГОД

**THEATRE NATIONAL
OPÉRA**

MARDI 27 DÉCEMBRE 1927
à 20 h. 45

BALLETS RUSSES
de
M. SERGE DE DIAGHILEW

PAS D'ACIER (1920)
Ballet en 2 Tableaux — Musique de **S. PROKOFIEFF**
Constructions et Costumes de **G. YAKOULOFF** — Chorégraphie de **L. MASSINE**

LA CHATTE
Ballet de SOBEKA, d'après la fable d'**AESOPÉ** - Musique de **H. SAUGUET**
Architecture et Sculptures construites par **GABO** et **PEVSNER** - Chorégraphie de **G. BALANCHINE**

L'OISEAU DE FEU
Conte Russe en 2 Tableaux — Musique de **I. STRAWINSKY**
Décors et Costumes de **N. GONTCHAROVA** — Chorégraphie de **M. FORINÉ**

Mercredi 28 Décembre, L'OR DU RHIN - LA PÉRI

Jeudi 29 Décembre, BALLETS RUSSES
L'Oiseau de Feu - La Chatte - L'Après-midi d'un Faune - Les Danses du Prince Igor

Vendredi 30 Décembre | **Samedi 31 Décembre**
LE CHEVALIER A LA ROSE | **LA TRAVIATA - SOIR DE FÊTE**

Bureau de Location de 11 h. à 17 h. 30, dans le monument de l'Opéra, rue Anber

Société Fernier - Calvados-Affiches, 10, Rue du "Salon-d'Or" (M. Nord 85-90)

Источник: Программы выступлений балетов Дягилева: смотрите и скачивайте изображения —
Яндекс Картинки, URL: https://avatars.dzeninfra.ru/get-zen_doc/5159028/pub_6347f6ba59a29a534c8f9c00_6347f6ea19c4ea482a7ff6c0/scale_1200

«РУССКИЙ БАЛЕТ»: Вацлав Нижинский (1890–1950)



Источник: URL:

<https://kulturologia.ru/files/u22291/01-nizinskii.jpg>

Вацлав Нижинский блистал на театральной сцене 10 лет, успев стать легендой мирового балета. «Царь воздуха», как называли его поклонники, умел во время прыжка зависать в воздухе и совершать более десятка вращений, что тогда считалось абсолютным рекордом.



Signed photograph of Vaslav Nijinsky in *Le Spectre de la Rose*, by Bert, 1913. Valentine Gross Archive, © Victoria & Albert Museum, London

ХОРЕОГРАФ, ИЗМЕНИВШИЙ БАЛЕТ В МАРИИНСКОМ ТЕАТРЕ: Михаил Фокин (1880 –1942)



Источник: theatre-museum.ru



*Источник: Мариинский театр
Мариинский театр*



Мировая публика узнала о Михаиле Фокине после «Русских сезонов». Хореограф познакомился с Сергеем Дягилевым благодаря Александру Бенуа.

Репетиция труппы Дягилева.
Источник: URL: orloffmagazine.com



Анна Павловна Павлова (1881–1931)



Анна Павлова

В 1907 году А. Павлова танцевала с труппой М. Фокина в Москве, и это принесло ей всероссийскую славу. М. Фокин поставил для А. Павловой «Умиряющего лебедя», ставшего её несомненной артистической удачей. Содружество Фокина и Павловой оказалось плодотворным – она танцевала в его «Павильоне Армиды», в «Египетских ночах». Не помышляя о новаторстве и низвержении эстетики прошлого, одним своим обликом, манерой танца она реформировала балет, изменила отношение к нему во всем мире.

Русская артистка балета, прима-балерина Мариинского театра в 1906–1913 годах, одна из величайших балерин XX века. После начала Первой мировой войны поселилась в Великобритании, постоянно гастролировала со своей труппой по всему миру, выступив более чем в 40 странах и во многих из них впервые представив искусство балета.



Анна Павлова
«Умиряющий лебедь»

Анна Павлова
Портрет кисти Александра Яковлева,
1924



Анна Павлова



Источник: Анна Павловна Павлова / Belcanto.ru
URL: <https://www.belcanto.ru/pavlova.html>

Тамара Платоновна Карсавина (1885–1978)



Тамара Карсавина

Источник: URL: https://encrypted-tbn0.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcRXTbe_tygtFV6QGu98E3tkRFsj0wbncgWHwQ&s



Источник: URL:

<https://lh4.googleusercontent.com/proxy/Be95lfmDWabGl4ScB0mF3rz1SJWZ1aoVHRNVE022J9McwWKr>



Русская балерина и педагог. Солировала в Мариинском театре, входила в состав «Русского балета» С. П. Дягилева и часто танцевала в паре с Вацлавом Нижинским.

В 1902 году Тамара Карсавина окончила Императорское театральное училище. В 1906 году дебютировала в роли «Царь-девицы» в «Коньке-горбунке». Уже в следующем году была переведена в разряд первых танцовщиц. В 1910 г. стала прима-балериной.

Источник: URL: <https://encrypted-tbn0.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcRTRqhUEBbpbNAEgmKE6kSzzia8WgG-PgF4Yw&s>

Тамара Карсавина и Вацлав Нижинский

Источник: URL: https://366days.ru/media/article_images/1991/YMdGKNF5SBc.jpg



Сергей Михайлович Лифарь (1904 (1905) –1986)



Стремясь к модернизации классического танца, С. Лифарь определял свои симфонические балеты как «неоклассические». В сфере действенного балета Сергей Лифарь тяготел к жанру трагедии, разрабатывал мифологические, фольклорные, литературные темы.

Источник: Серж Лифарь | Belcanto.ru,

Фотогалерея - Serge Lifar, URL:

<https://www.belcanto.ru/lifar.html>,

<https://www.sergelifar.org/ru/галерея-фотографий/>



4.6.



Н. Кремнев, А. Бенуа, С. Григорьев, Т. Карсавина, С. Дягилев, В. Нижинский и
С. Лифарь в Grand Opera, Париж 1927 год / thesymbol.ru



Ан. С. Боткина, П. Г. Корибут-Кубитович, Т. П. Карсавина, В. Ф. Нижинский, И. Ф.
Стравинский, А. Н. Бенуа, С. П. Дягилев, Ал. С. Боткина (слева направо); Е. А. Облакова
(сидит). Монте-Карло. Апрель 1911 Источник: <https://balletmagazine.ru/post/benois-diaghilev>

ДЕКОРАЦИИ, ПОТРЯСШИЕ МИР



А. Бенуа. Масленица в Петербурге, Вацлав Нижинский — Петрушка
/ Государственная Третьяковская галерея, Getty Images



Эскиз декорации Александра Головина к «Жар-птице» / Государственная Третьяковская галерея, mtda.ru

Источник: Русские сезоны Сергея Дягилева: пять знаковых балетов, URL:
<https://gorbilet.com/blog/news/estetika-russkih-sezonov-djagileva-v-pjati-baletah>



Эскиз Натальи Гончаровой к «Жар-птице» /
Государственная Третьяковская галерея, mtdata.ru

Источник: Русские сезоны Сергея Дягилева: пять знаковых балетов

URL: <https://gorbilet.com/blog/news/estetika-russkih-sezonov-diagileva-v-piati-baletah>



Наталья Гончарова. Эскиз занавеса к «Свадебке» (неосуществлённый), «Свадебка» в
Театро Колон, 1923 / Государственная Третьяковская галерея, magisteria.ru

Источник: Русские сезоны Сергея Дягилева: пять знаковых балетов, URL: <https://gorbilet.com/blog/news/estetika-russkih-sezonov-djagileva-v-piati-baletah>

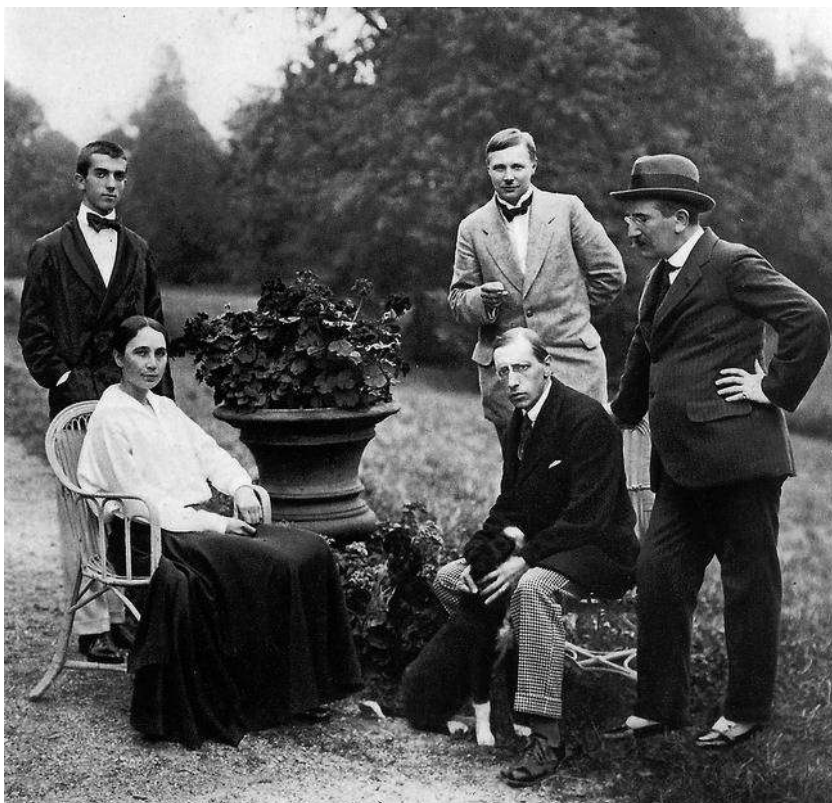
УЧАСТНИКИ «РУССКИХ СЕЗОН



Балетная труппа.

Источник: orloffmagazine.com, «Русский балет Дягилева» за кулисами — Фотоподборка

URL: <https://diletant.media/articles/38455912/>



Леонид Мясин, Наталья Гончарова, Михаил Ларионов, Игорь Стравинский и Леон Бакст на террасе у «Бельрив».

Источник: orloffmagazine.com, «Русский балет Дягилева» за кулисами —

Фотоподборка, URL: <https://diletant.media/articles/38455912/>

ПРИЛОЖЕНИЕ 5

«ШЛЯПУ, КАК КОРОНУ, СЛЕДУЕТ НОСИТЬ ДОСТОЙНО!»



В начале XX века французская модистка Каролина Ребу придумала **шляпку-клош**, которая вошла в моду в 1920-е годы. На протяжении более чем 50 лет Каролина Ребу носила титул Королевы шляпной моды.



В начале 1920-х шляпу носили сильно надвинутыми на глаза. Женщины вытягивали шею и поднимали голову, чтобы было лучше видно из-под низких полей клоша. Взгляд становился томным, надменным и очень кокетливым.

Источник: URL:

<https://www.livemaster.ru/topic/1582814-shlyapu-kak-koronu-sleduet-nosit-dostojno-ili-istoriya-znamenitoj-shlyapki-klosh>

МАЛЕНЬКОЕ ЧЁРНОЕ ПЛАТЬЕ КОКО ШАНЕЛЬ (1883–1971)

Маленькое чёрное платье – лаконичное, простое платье чёрного цвета, часто довольно короткое. Впервые подобные платья стали носить в 20-х годах XX века. Маленькое платье чёрного цвета настолько популярно, что иногда называется просто LBD (сокращение от «little black dress»).



Коко Шанель
в маленьком чёрном платье

Источник: Маленькое черное платье. История легендарного наряда | Имиджмейкер NJBaudey |. URL: <https://dzen.ru/a/Wv55KHfQ51AXvhuH>



Актриса Джоан Беннетт
в маленьком чёрном платье Шанель,
1928 г.

ШОКИРУЮЩАЯ ЭЛЬЗА СКИАПАРЕЛЛИ (1890–1973)



Эльза Скиапарелли

URL: https://fluffyann.ru/wp-content/uploads/2024/09/schiaparelli-istoriya-brenda-17-mcmag.ru_.webp



Эльза Скиапарелли и Сальвадор Дали, 1949

URL:

https://yandex.ru/images/search?p=3&source=serp&text=Шокирующая+Эльза+Скиапарелли+фотомо&pos=29&rpt=simage&img_url=http%3A%2F%2Fm.pllsll.com%2Fpollskill%2Fstorage%2Fc8%2F1e%2F7%2F8efd1284b02.jpg&lr=213

МОДЕЛИ ЭЛЬЗЫ СКИАПАРЕЛЛИ



Платье «Слеза» / «Tear»

Э. Скиапарелли сильно опередила свою эпоху, войдя в историю как великий кутюрье и новатор. Прогрессивное видение моды как визуального искусства повлияло на все её коллекции и работы, она часто сотрудничала с известными и эпатажными художниками XX века. Эльза дружила и работала с Сальвадором Дали и Пабло Пикассо. Их совместное творчество породило настоящие шедевры, которые относятся как к искусству, так и к миру моды. Среди таких вещей можно выделить знаменитое платье-«Лобстер», платье «Слеза», костюм с карманами-комодами, созданный по мотивам работы Сальвадора Дали «Антропоморфный кабинет», неповторимую шляпу-туфлю, а также чёрное креповое платье-скелет.

Источник: URL: <https://mcmag.ru/schiaparelli-istoriya-brenda/?ysclid=m9pqvuulg5898453234>)



Шляпа-туфля



Платье «Лобстер»



Перчатки, созданные в сотрудничестве с П. Пикассо

КРИСТОБАЛЬ БАЛЕНСИАГА (1895–1972): АСКЕТ И БУНТАРЬ ВЫСОКОЙ МОДЫ

Во Франции, в этой «колыбели высокой моды», где он по-настоящему прославился на весь мир и где творил почти всю свою жизнь, К. Баленсиага всегда оставался подлинным испанцем. Его творения пронизаны характером родины, её эстетикой, её искусством, её цветами. При создании своих коллекций мэтр вдохновлялся испанской живописью (Гойя, Веласкес, Сурбаран), испанской архитектурой и даже духом строгого испанского католицизма. Недаром модели, созданные К. Баленсиагой, нередко походят на одеяния средневековых монахов и на облачения священнослужителей, они целомудренны и закрыты, мешковаты и объёмны, а их линии и формы повторяют линии и формы архитектурных шедевров.
URL: <https://ichebnik.ru/ispantsy-i-ispanski/1139-kristobal-balensiaga>





Balenciaga presents his first haute couture collection at his Paris salon at 10 Avenue George Saint. The crepe dress featured was shot for a 1937 Vogue shoot. His first Vogue cover wasn't until 1950.

Photograph: Andre Durst/Condé Nast via Getty



Источник: URL:
<https://ichebnik.ru/ispantsy-i-ispanski/1139-kristobal-balensiaga>

ПРИЛОЖЕНИЕ 9

ТРАДИЦИИ МОДЫ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XX ВЕКА:

КРИСТИАН ДИОР (1905–1957) –

легендарный французский кутюрье, чьи творения после Второй мировой войны пользовались бешеной популярностью и чьё наследие продолжает влиять на индустрию моды.

URL: <https://sunlight.net/wiki/kristian-dior.html>



Кристиан Диор за работой

Источник: URL: <https://sunlight.net/wiki/kristian-dior.html>



Кристиан Диор

Источник: URL: https://encrypted-tbn0.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcSOqwwHbvc_sMXV7t41Z2YeDgz9ryFEeg0flg&s



Бутик Christian Dior в Париже, 1953 год



Модели модного дома «Кристиан Диор» в советской Москве, 1959 год

Источник: URL: https://encrypted-tbn0.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcQ5UIPpJMyYETW1JZqBOo_cRHFAqntH-zfYg&s

Источник: URL: <https://sunlight.net/wiki/kristian-dior.html/>



Кристиан Диор – дизайнер мечты

Источник: URL: <https://darsik.com/wp-content/uploads/2019/03/untitled-1-2-1.jpg>



Источник: URL:

https://ic.pics.livejournal.com/j_e_n_z_a/12244009/5974935/5974935_1000.jpg



Источник: URL: <https://darsik.com/wp-content/uploads/2019/03/untitled-13-1.jpg>

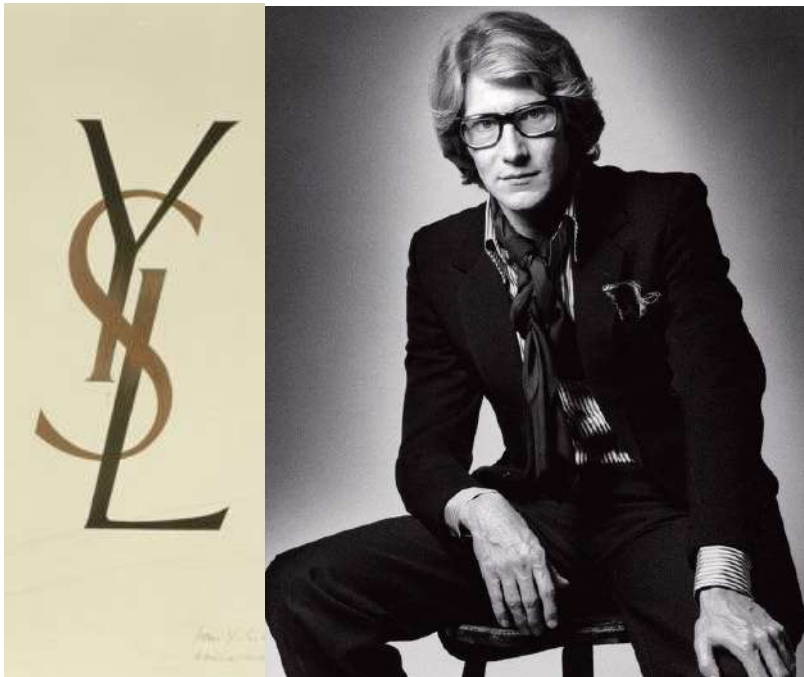


Источник: URL:

https://assets.vogue.ru/photos/5e26ce74f843ad000882b0c2/master/w_1600%2Cc_limit/03dior.jpg

ТРАДИЦИИ МОДЫ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XX ВЕКА:

ИВ СЕН-ЛОРАН (1936–2008)



Ив Сен-Лоран – прославленный модельер, получивший наибольшую популярность в 50-80-е годы XX века. Он придумал новый стиль одежды – унисекс, первым начал работать с темнокожими моделями, одел женщин в «мужскую» одежду – смокинг и высокие сапоги.

Ив Сен-Лоран

Источник: URL: <https://encrypted->



Архив: легендарный показ Yves Saint Laurent 1976 года, посвященный русской культуре

Источник: URL: https://st.peopletalk.ru/wp-content/uploads/2022/05/10-ballet-russes-finale_saint-laurent.png



Фото: архив Wes Saint Laurent

Источник: URL: <https://st.peopletalk.ru/wp-content/uploads/2022/05/1ce33430333647a84cad0b08c73d440c.jpg>
<https://st.peopletalk.ru/wp-content/uploads/2022/05/2048x2730-32421a80-29f8-11e6-8327-1fced03f2f14-assets-elleuk-com-gallery-18480-1287943334-1983-jpg-e1654009673409.jpg>
<https://st.peopletalk.ru/wp-content/uploads/2022/05/1976-1.ina>



Фото: архив Yves Saint Laurent

Источник: URL: <https://st.peopletalk.ru/wp-content/uploads/2022/05/114-ysl-v1.jpg>

В коллекцию «Opéra-Ballets Russes» вошло 110 фантастических образов, хотя эскизов было нарисовано гораздо больше. Коллекция стала некой квинтэссенцией всех представлений дизайнера о России. Крестьянские и боярские костюмы, элементы одежды казаков, замшевые сапоги на высоких каблуках, болеро с золотой вышивкой и даже шапки с соболиным мехом. Всё это кардинально отличалось от предыдущей коллекции дизайнера, основой которой были сдержанность, элегантность и практичность.

НАДЕЖДА ПЕТРОВНА ЛАМАНОВА (1861–1941) — АБСОЛЮТНАЯ ЛЕГЕНДА РОССИЙСКОЙ МОДЫ



Портрет г-жи Ламановой. Работа основоположника русской художественной фотографии, Андрея Осиповича Карелина
URL: <https://avatars.mds.yandex.net/i?id=57b29bd595e87b40727106>



Андрей Павлович Каютов – муж Надежды Ламановой – успешный юрист, впоследствии возглавивший московское отделение страхового общества «Россия»



Дом на Тверской стал колыбелью русской моды, средоточием светской жизни и элегантности в дореволюционной России.

Источник: URL:

https://theblueprint.ru/upload/23913/vms/bd2d2246f9b4930c728113c66794fda7_small.jpg



Источник: URL:

<https://avatars.mds.yandex.net/i?id=3e1f84e9262e1a6f9354bd97eaa28c84ae4890ad-10808639-images-thumbs&n=13>



Источник: URL:

<https://avatars.mds.yandex.net/i?id=654675ac753032e2d426760e00686720c4bb131f-13308716-images-thumbs&n=13>



Мария Николаевна Ермолова

Источник URL: https://avatars.dzeninfra.ru/get-zen_doc/5244319/pub_634a9c775fefe1390285e198_634a9e4a8e28730752bf0ff4/scale_1200

Известно, что на знаменитом портрете Марии Николаевны Ермоловой кисти Валентина Серова великая актриса изображена в платье «от Ламановой».



Источник URL: https://avatars.dzeninfra.ru/get-zen_doc/1856956/pub_634a9c775fefe1390285e198_634a9e06596d3e2



Визитное платье императрицы Александры Фёдоровны. Вторая половина 1890-х годов.

Модельер Надежда Ламанова

© Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2023. Фото: В. С. Теренин

Источник URL: <https://i.bigenc.ru/resizer/resize?sign=XjBgsIVfUQXMeUNLDGcqOw&filename=vault/fcecf3af9aabf5b05f27662af126dbaa.webp&width=1280>

Источник URL: <https://s1.afisha.ru/media/storage/50/ec/35a5e3a54ff84941a3984114ec50.jpg>





В «Зарядье» в 2023 году прошла выставка «Ламанова. Русский дресс-код»

Источник: URL: https://cdn.vedomosti.ru/image/2023/2b/ou5mj/mobile_high-wbu.jpg



В Нижнем Новгороде (НГХМ) в мае 2022 г. прошла выставка «Гений в юбке и её эпоха», посвящённая творчеству великого русского модельера и театрального художника

Надежды Ламановой

Источник: URL: <https://geometria.ru/exclusive/v-ngkhm-otkrylas-vystavka-posvyashchennaya-russkoy-modelershe-i-teatralnoy-khudozhnitse-nadezhde-lam/>

ТЕАТРАЛЬНЫЕ КОСТЮМЫ НАДЕЖДЫ ЛАМАНОВОЙ



Scène de „Princesse Turandot“ (3-e Studio du Théâtre d'Art de Moscou), mise en scène de Nivinsky.

«Наш «сумасшедший театр» не обошёлся без Надежды Ламановой, так как дамские костюмы для спектакля «Принцесса Турандот», были созданы именно ею. Студия им. Е. Вахтангова – получила за спектакль на этой выставке почётный диплом. А художник И.И. Нивинский, писавший эскизы для этого спектакля, удостоился золотой медали».



Источник: https://ic.pics.livejournal.com/mccuntz/6313915/14471/14471_original.jpg



Актриса Елизавета Лаудянская
в спектакле «Принцесса
Турандот», 1922 г.

Источник: URL: <https://static1-repo.aif.ru/1/93/2291495/14af7090c10453da48a78be42d780ba5.jpg>

Источник: URL:
https://media.theatre.ru/photo_src/84641.jpg



КАФТАН ИЗ ПОЛОТЕНЕЦ

Страна, оправившись немного от последствий войн и революций, начала испытывать потребность в культурном, творческом подъёме, в обустройстве быта, в удобной и красивой одежде. Но поскольку возможности у рабочего класса были сильно ограничены, скульптору Вере Мухиной и модельеру Надежде Ламановой пришлось творить оригинальные, но в то же время простые в изготовлении модели одежды из простых доступных тканей – солдатского сукна, грубого хлопка в противовес модным в то время в буржуазном свете мехам, парче и атласу. URL: <https://ok-sun-kaa.livejournal.com/303221.html>



Источник: URL: https://media.theatre.ru/photo_src/84641.jpg



Кафтан из двух Владимирских полотенец
Альбом «Искусство в быту» 1925 год.
Рис. В.И. Мухина
По модели Н.П. Ламановой



Реконструкция кафтана и юбки прямого силуэта.
Выполнено из льна. Кафтан со сборкой по линии бедер.
Декор вышивкой красными нитями в русском народном
стиле.

Источник: URL: <https://sun9-9.userapi.com/impf/d9jB4EUNGZNS2VxiYxeQU3uVBe2-mFskm88yA/4eGBvdg6NrU.jpg?size=1381x1072&quality=96&sign=87177614d471983cc4194c38b61ab591&type=album>

КОСТЮМЫ К ТЕАТРАЛЬНЫМ ПОСТАНОВКАМ ВЕЛИКИХ МАСТЕРОВ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

1912 год – Лев Бакст



Costumes for brigands in Fokine's ballet *Daphnis and Chloé*, designed by Léon Bakst, 1912. Museum no. S.508&A, B-1979; S.639&A, B, 635&A, C-1980, © Victoria & Albert Museum, London



Costumes for *Le Train Bleu*, designed by Coco Chanel, about 1924. Museum no. S.836-1980, S.837-1980, © Victoria & Albert Museum, London



Бронислава Нижинская, Антон Долин, Жан Кокто, Леон Волзиковский и Лидия Соколова.

Источник: wikipedia.org, «Русский балет Дягилева» за кулисами – Фотоподборка, URL: <https://diletant.media/articles/38455912/>

1921 год – Михаил Ларионов

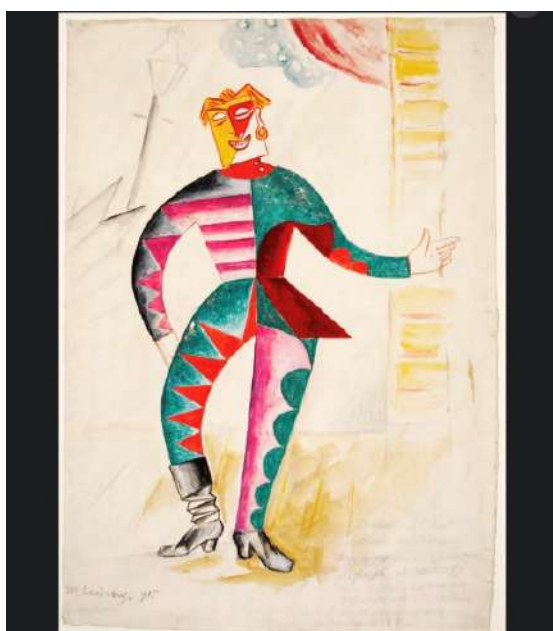


Theatre costume for Larionov and Slavinsky's ballet 'Chout', designed by Mikhail Larionov, 1921

1917 год – Пабло Пикассо



Costume for The Chinese Conjuror in Massine's ballet 'Parade', designed by Pablo Picasso, 1917



Design for the costume of Le Buffoon in the ballet 'Chout', by Mikhail Larionov, 1915, Lausanne, Switzerland

1915 год – Михаил Ларионов



Costume design for 'Le Coq d'Or', by Natalia Goncharova, about 1914

1914 год – Наталья Гончарова

ПРИЛОЖЕНИЕ 12

ИЗГНАННАЯ КРАСОТА ЦАРСКОЙ РОССИИ:



Модный дом «IRFE». Ирина Александровна (1895–1970)
и Феликс Феликсович (1887–1967) Юсуповы

Источник: URL: <https://www.domrz.ru/map/parizh/dom-mody-irfe-/>; URL:
<https://ru.pinterest.com/pin/yussupov-family-richest-in-all-russia--342766221660265073/>

Дом вышивки «Китмир». Мария Павловна Орлова-Давыдова (1890–1958)

Источник: URL:
<https://www.livemaster.ru/topic/2972651-russkaya-beloemigratsiya-i-vysokaya-moda>



Модный дом «ИТЕВ». Елизавета Фёдоровна Гейнинген-Гюне (1891–1973)

Источник: URL: <https://www.livemaster.ru/topic/2972651-russkaya-beloemigratsiya-i-vysokaya-moda>



Источник: URL:
<https://designersfromrussia.ru/dom-mody-shapka-52-litney-marii-putyatinoi/>

ЗАЛЫ МОДНЫХ РУССКИХ ДОМОВ:



МАНЕКЕНИЦЫ
МОДНЫХ РУССКИХ
ДОМОВ



Источник: Русская белоэмиграция и высокая мода:
История рукоделия в журнале Ярмарки Мастеров
URL: <https://www.livemaster.ru/topic/2972651-russkaya-beloemigratsiya-i-vysokaya-moda>

ПЛАТЬЯ С «ВОЕННЫМ КРИНОЛИНОМ» ВОШЕДШИЕ В МОДУ В 1915 ГОДУ

В 1915 году появляется новый силуэт платья. Юбки укорачиваются и неожиданно становятся шире. По некоторым модным картинкам не особо заметно, что юбки укоротились. Они и в 1914 году открывали косточку на ноге. Талии немного завышены, как и раньше. Но новый силуэт уже виден.



Источник: URL: <https://dzen.ru/a/YkyMeOoU1QU3XmWf>

ТВОРЧЕСКОЕ ОБЪЕДИНЕНИЕ «МИР ИСКУССТВА» –
 было основано в 1898 году петербургским художником Александром
 Бенуа и театральным деятелем Сергеем Дягилевым



Источник:

Мстислав Валерианович Добужинский - выдающийся русский график,... | Интересный контент в группе АРТ
 ЛАБИРИНТЫ истории

URL: <https://m.ok.ru/group/58802570854449/topic/154123069070129>



Кустодиев. Эскиз группового портрета художников «Мира искусства». Слева направо:

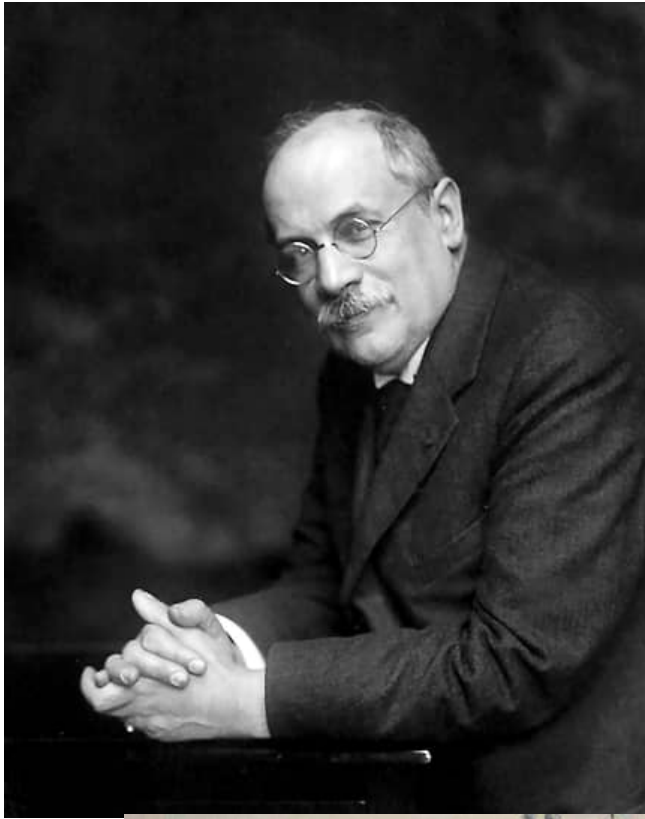
И. Э. Грабарь, Н. К. Рерих, Е. Е. Лансере, Б. М. Кустодиев, И. Я. Билибин, А. П.
 Остроумова-Лебедева, А. Н. Бенуа, Г. И. Нарбут, К. С. Петров-Водкин, Н. Д. Милиоти,
 К. А. Сомов, М. В. Добужинский

Источник: Кустодиев Б. М. Групповой портрет художников общества «Мир искусства» - Виртуальный Русский музей,

URL: https://rusmuseumvrm.ru/data/collections/painting/19_20/zh-1864/index.php

ПРИЛОЖЕНИЕ 15

АЛЕКСАНДР НИКОЛАЕВИЧ БЕНУА (1870–1960) –
«Живопись — главное, нужное, необходимое украшение
нашего существования»



Александр Николаевич Бенуа
Художник, который превратил
ностальгию в искусство, а
театр — в волшебство. Он
ненавидел банальность, обожал
Версаль и Петербург, дружил с
С.П. Дягилевым, спорил с И.Е.
Репиным и навсегда изменил
русскую культуру.



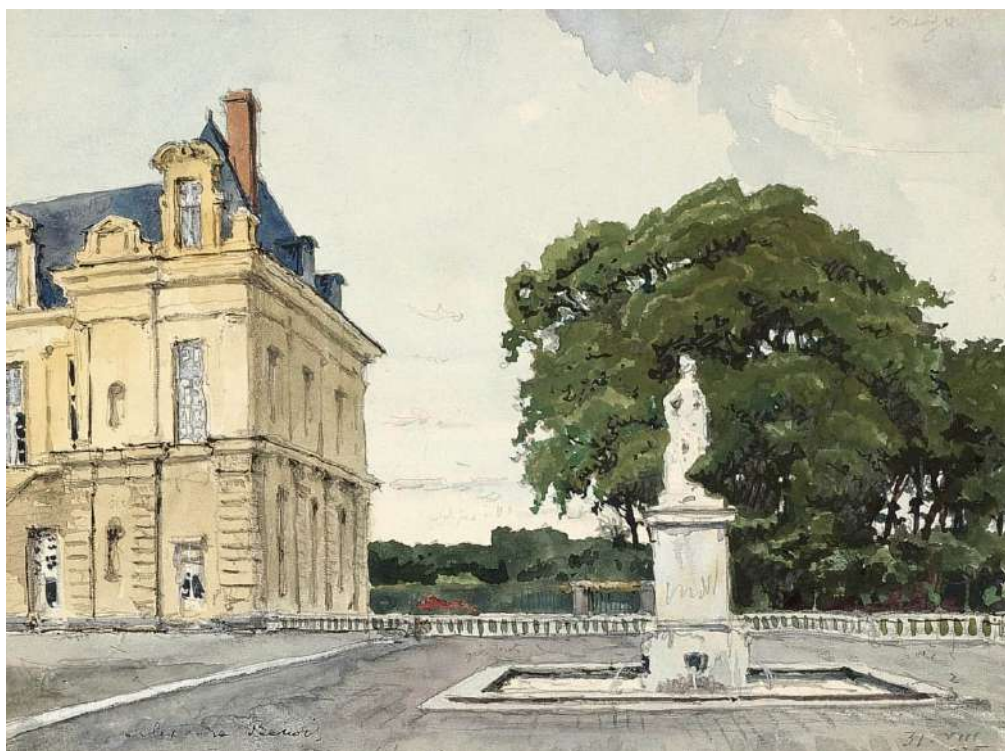
Картины Петербурга



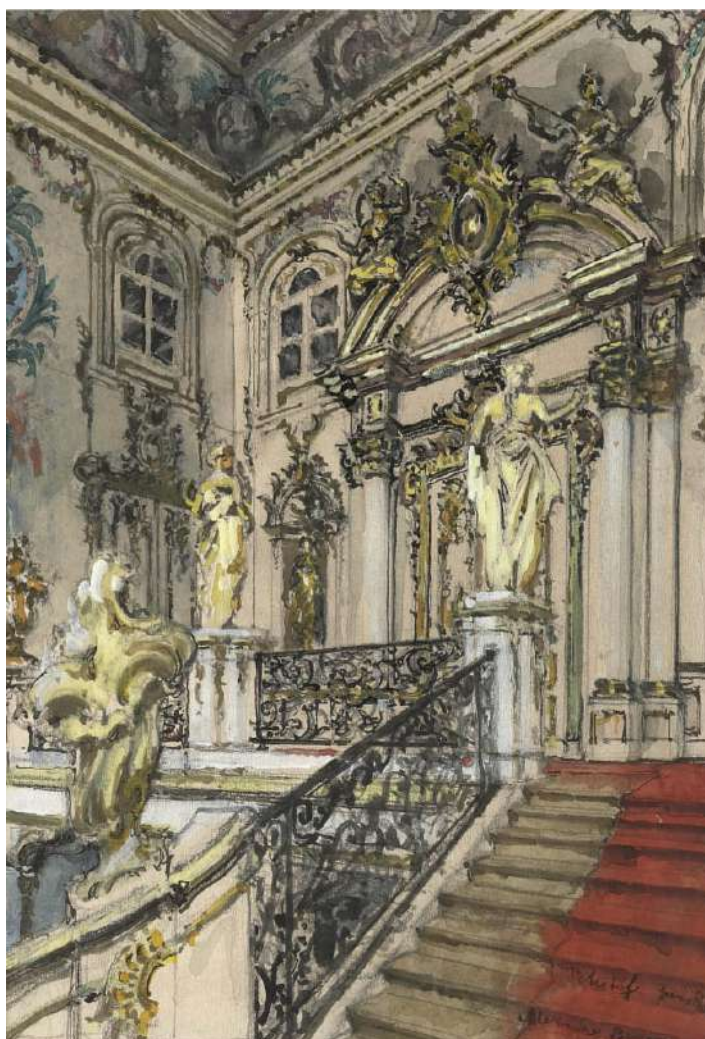
Карнавал на Фонтанке



Ораниенбаум. Японский сад



Версаль

Большой дворец.
Петергоф

Источник: Почему Александр Бенуа
важен для культуры Петербурга,
URL:
<https://www.kommersant.ru/doc/7695142>

**Письма Дягилева Сергея Павловича, редактора журнала
«Мир искусства» (1872–1929) Рябушкину Андрею
Петровичу. Приглашение участвовать на выставках**

Источник: URL: <https://www.prilib.ru/item/363304>



«Как многие другие подлинные деятели, Дягилев читал мало, и ему совершенно было незнакомо упоение чтением; читал он больше для осведомления, а не для удовольствия или размышления <...>. Писать же письма он просто ненавидел, и за всё время нашей многолетней дружбы у меня накопилось всего штук тридцать его писем, да и то, за несколькими исключениями, это всё коротенькие записочки – напоминания, «понукания». Но такое воздержание от эпистолярного обмена происходило не от лени или пустоты, а именно от какой-то потребности входить в личный контакт с людьми».

Александр Бенуа

Источник: Сергей Дягилев в воспоминаниях Александра
Бенуа | Ballet Magazine,
URL: <https://balletmagazine.ru/post/benois-diaghilev>

**МСТИСЛАВ ДОБУЖИНСКИЙ (1875–1957) –
СЛАВНЫЙ ЗАЩИТНИК УХОДЯЩЕГО ПЕТЕРБУРГА,
ТАЛАНТЛИВЫЙ РУССКИЙ ХУДОЖНИК**



Мстислав Добужинский

Источник: File:M. Dobuschinski.jpg - Wikimedia Commons,
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:M._Dobuschinski.jp
g](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:M._Dobuschinski.jpg)



Мастер за работой

Источник: Мстислав Валерианович Добужинский -
выдающийся русский график,... | Интересный
контент в группе АРТ ЛАБИРИНТЫ истории URL:
<https://m.ok.ru/group/58802570854449/topic/15412306>



Добужинский М.В. Петербург. 1912. Государственный Русский музей

Будущее в прошлом: Сенатская площадь и тайны старого Петербурга на картине Добужинского, URL:
<https://spbvedomosti.ru/news/nasledie/budushchee-v-proshlom-senatskaya-ploshchad-i-tayny-starogo-peterburga-na-kartine->

Панорама была создана Мстиславом Добужинским для серии популярных брошюр
«Картины по русской истории», которую оформили лучшие художники Серебряного века
/ Репродукция автора. Из издания «Картины по русской истории», 1913 г.



Мстислав
Валерьянович
Добужинский -
Канал. Харлем.
1910

*Мстислав Валерьянович
Добужинский - Канал. Харлем.
1910: Описание произведения |
Архив*

*Источник: URL:
https://artchive.ru/artists/13615~Mstislav_Valer'janovich_Dobuzhinskij/works/499964~Kanal_Kharlem_1910*



Мстислав
Валерьянович
Добужинский -
Чернышёв Мост в
Санкт-Петербурге.
1931

*Мстислав Валерьянович
Добужинский - Чернышев Мост
в Санкт-Петербурге. 1931,
37x22 см: Описание
произведения | Архив*

*Источник: URL:
https://artchive.ru/artists/13615~Mstislav_Valer'janovich_Dobuzhinskij/works/497296~Chernyshev_Most_v_SanktPeterburge_1931*



М.В. Добужинский.
Банковский мост.
1902 / У Банковского
моста, 2022

Источник: URL:

<https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fnikolai-endegor.livejournal.com%2F299595.html&psig=AOvVaw2aRuGc3XQfyLlqWhfv-MgE&ust=1753262579078000&source=images&cd=vfe&opi=89978449&ved=0CBiQjRxqFwoTCKjshJ6S0I4DFQAAAAAAdAAAAABAE>

Банковский мост — одна из первых заказных работ М. Добужинского, выполненная для воспроизведения на благотворительных открытках Общины святой Евгении (Красного креста). В изображённом здании бывшего Ассигнационного банка ныне располагается Экономический университет.



Мстислав
Валерьянович
Добужинский — город
Достоевского
Троицкий мост. 1903.

ГОРОДСКИЕ МОТИВЫ
ДОБУЖИНСКОГО М. В. — Картины
старых мастеров, пользователь
Татьяна Бородина | Группы Мой Мир
URL:
<https://my.mail.ru/community/picturesofmasters/2E32660B110C4D76.html>

ПЕРВЫЙ РУССКИЙ ИМПРЕССИОНИСТ – КОНСТАНТИН КОРОВИН (1861–1939)



Валентин Серов. *Портрет К. А. Коровина*. 1891.

Холст, масло. Третьяковская галерея, Москва

Источник: Портрет художника К.А. Коровина, URL:
<https://my.tretyakov.ru/app/masterpiece/21162>

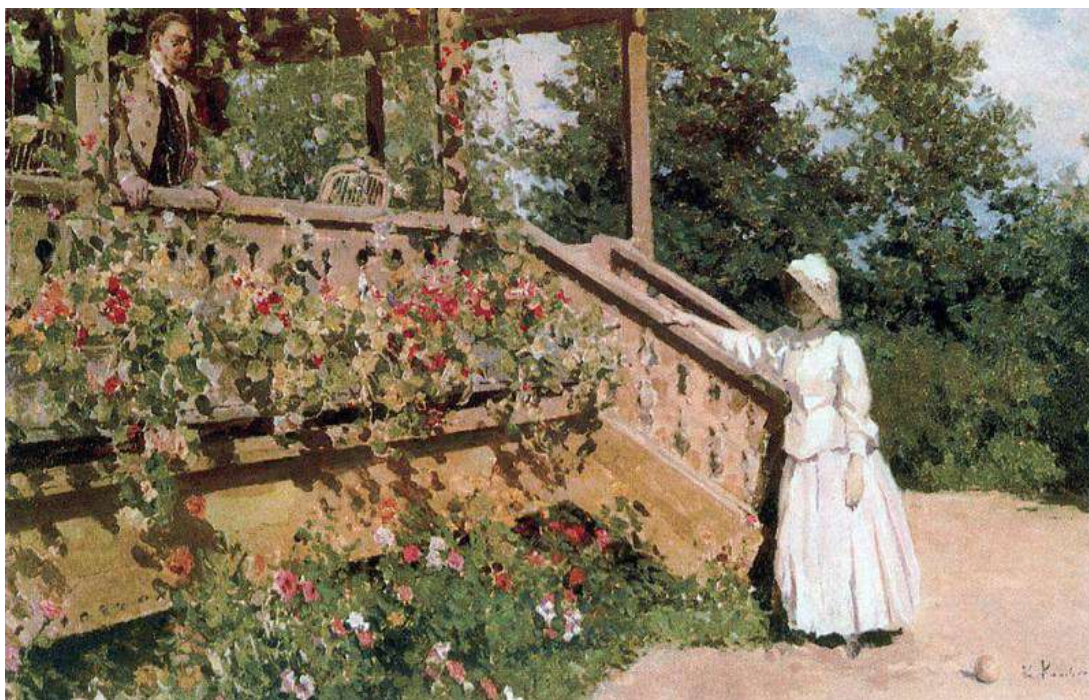
«Истинный артист, богема, романтик» — так называли современники выдающегося русского художника Константина Алексеевича Коровина. Увлечённость, с которой мастер создавал свои произведения, была проявлением восторженной натуры художника. Новаторство его живописной манеры закрепило за ним звание первого русского импрессиониста. Невероятно талантливый человек, которому легко давалось всё, за что бы он ни брался. Константин Коровин известный живописец. Его полотна можно увидеть в Эрмитаже, Третьяковской галерее и даже в Лувре. Иметь картину его кисти мечтает каждый крупный художественный музей.



Портрет артистки Татьяны
Спиридоновны Любатович.

Вторая половина 1880-х

Источник: Портрет артистки Татьяны
Спиридоновны Любатович. Вторая половина 1880-х
(картина) — Коровин Константин Алексеевич, URL:
<https://gallerix.ru/album/Korovin/pic/glr-95115810>



Коровин Константин Алексеевич – Настурции. 1888

Источник: Настурции. 1888 (картина) — Коровин Константин Алексеевич, URL:
<https://gallerix.ru/album/Korovin/pic/glr-346034192>



Коровин Константин Алексеевич – За чайным столом 1888

Музей Поленова, Москва

Источник: За чайным столом (картина) — Коровин Константин Алексеевич, URL:
<https://gallerix.ru/album/Korovin/pic/glr-1255627239>

КОНСТАНТИН АНДРЕЕВИЧ СОМОВ (1869–1939)
МАСТЕР «ГАЛАНТНЫХ СЦЕН»

Виртуозный акварелист, великолепный график, мастер портретного жанра, тонкий пейзажист, замечательный мастер и один из основателей знаменитого творческого объединения «Мир искусства».



Константин Андреевич Сомов





Сомов Константин Андреевич.
Русский балет 1930.



Сомов Константин Андреевич.
Пейзаж с радугой 1919

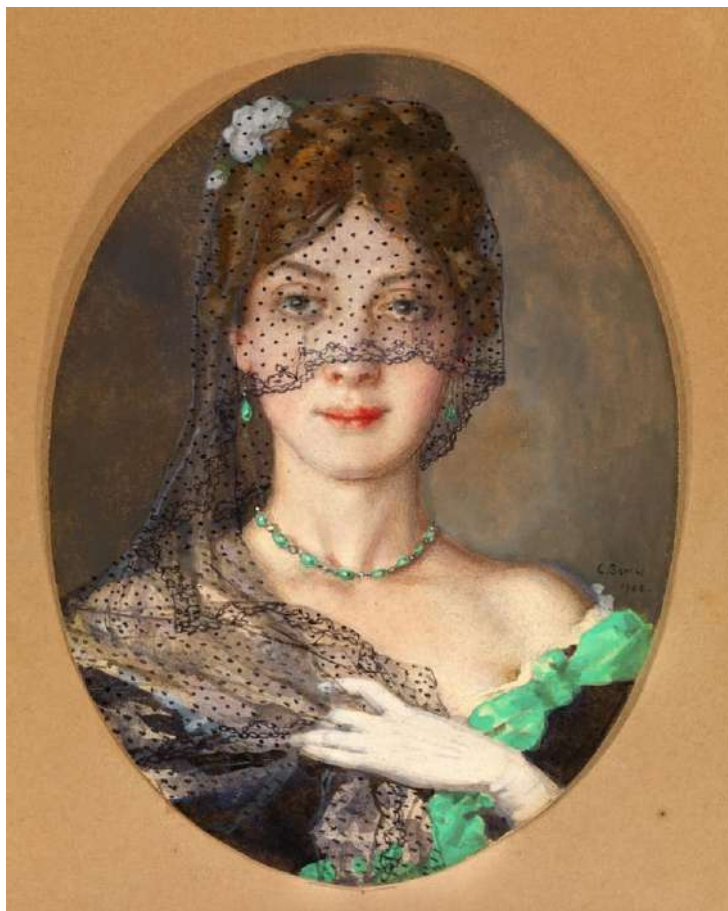


Сомов Константин Андреевич.
Портрет Е.П. Носовой 1911,
Третьяковская галерея, Москва

Известно, что на этом знаменитом портрете, Евфимия Павловна Носова (1881–1976) изображена в платье «от Ламановой».

«...У неё очень особенное лицо... Сидит она в белом атласном платье, украшенном чёрными кружевами и кораллами, оно от Ламановой, на шее у неё 4 жемчужных нитки, причёска умопомрачительная... точно на голове какой-то громадный жук» – писал К. Сомов сестре.

Источник: <https://nikonova-alina.livejournal.com/1197611.html>



Сомов Константин Андреевич
Дама под вуалью (Манон Леско)

Сомов Константин
Андреевич
Дама в голубом (Портрет
художницы Е. М.
Мартыновой)

Источник: Художник Константин Андреевич Сомов / Картины, URL: <https://svistanet.com/hudozhniki-i-art-proekty/kartini-i-zhivopis/xudozhnik-konstantin-somov-1869-1939-zhemannyj-mir-galantnyx-maskaradov.html>



ХУДОЖНИК, ИЗМЕНИВШИЙ МИРОВУЮ МОДУ — БАКСТ ЛЕВ (ЛЕОН) САМОЙЛОВИЧ (1866–1924)



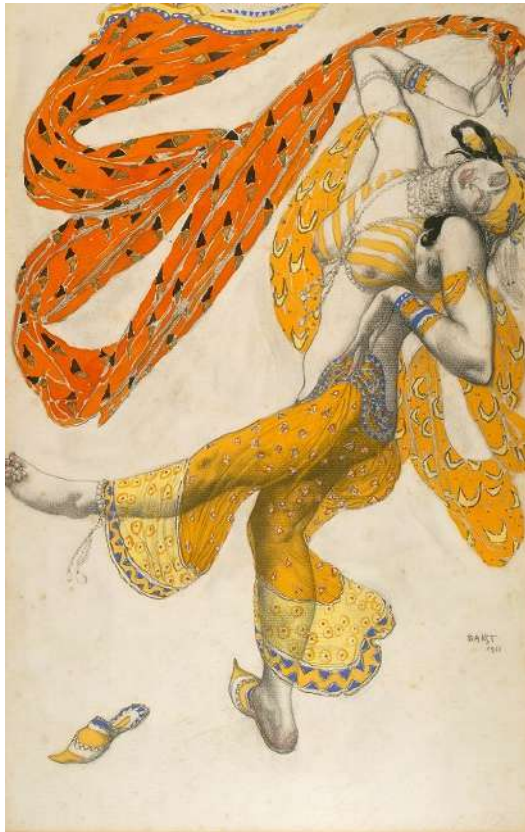
Творец необыкновенного таланта и богатого воображения, во многом предопределивший успех «Русских сезонов» С. Дягилева, был первым русским художником, кто смог диктовать моду Парижу.



Журнал *Comoedia Illustré* за апрель 1913 года. Платья модного дома Пакен по эскизам Льва Бакста. Иллюстрацию выполнил Поль Мера

Источник: URL: Творчество русского художника и модельера Льва Бакста, ©

<https://www.livemaster.ru/topic/3777676-article-parizh-byt-podlinno-ryan-bakstom-kak-russkij-hudozhnik-lev-bakst-poluchil->



Лев Бакст. Эскиз костюма Клеопатры для Иды Рубинштейн к балету «Клеопатра», 1909. Источник: Pinterest



Ида Рубинштейн и Вацлав Нижинский в костюмах к «Шахерезаде», 1910.

Источник: Pinterest; Бакст – легендарный оформитель Русских сезонов, URL: <https://diletant.media/articles/45319914/>



Театральные костюмы Льва Бакста

Создавая костюмы для балетных спектаклей С.П. Дягилева, Л.С. Бакст добивался единства музыки, живописи и пластики, именно это удивительное сочетание способствовало мощнейшему эмоциональному воздействию на зрителей, поэтому каждая премьера имела грандиозный успех. Со слов критика А. Левинсона: «Париж был подлинно пьян Бакстом». Источник: URL:

<https://kulturologia.ru/blogs/240718/39789/>

ТЕАТРАЛЬНЫЕ КОСТЮМЫ ЛЬВА БАКСТА



Театральные костюмы Льва Бакста

Источник: Лев Бакст — художник, изменивший мировую моду — [PORUSKI.me](https://poruski.me), URL: <https://poruski.me/2016/05/27/04-bakst/>;

Как восточная яркая экзотика "завоевала" Париж, и Лев Бакст стал первым русским всемирно известным модельером и дизайнером, URL: <https://kulturologia.ru/blogs/240718/39789/>

МОДЕЛИ ОДЕЖДЫ ОТ ЛЬВА БАКСТА



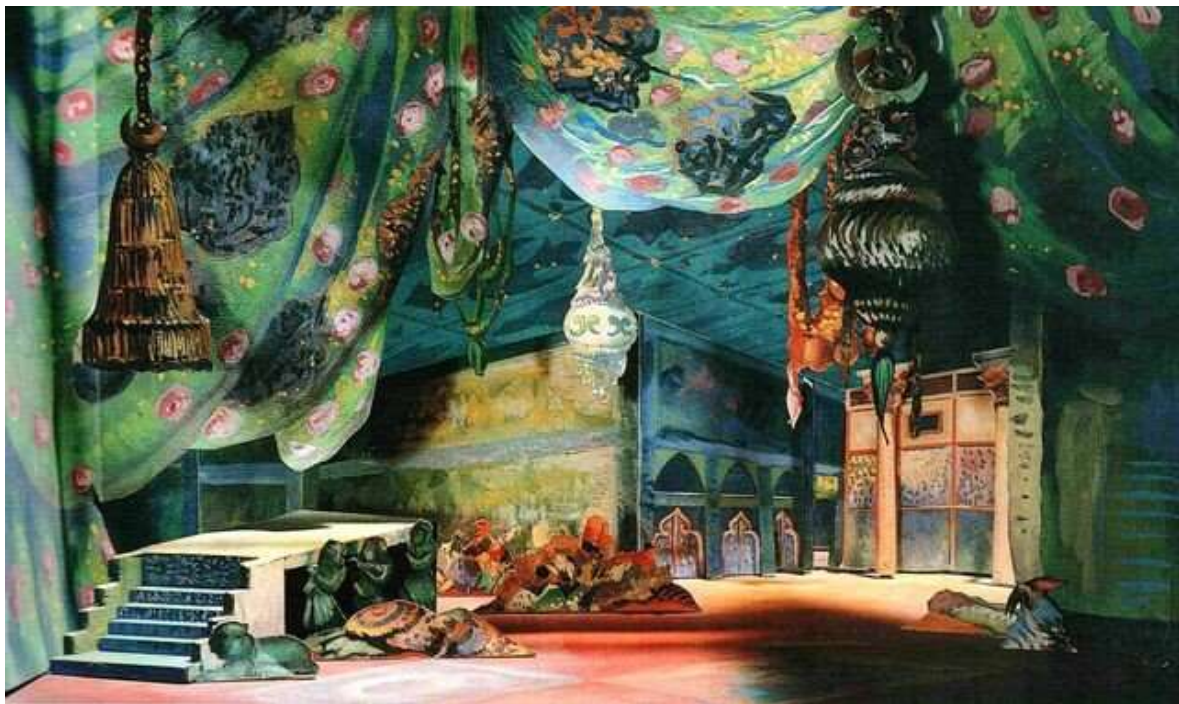
Модели одежды от Льва Бакста

Источник: Как восточная яркая экзотика "завоевала" Париж, и Лев Бакст стал первым русским всемирно известным модельером и дизайнером, URL: <https://kulturologia.ru/blogs/240718/39789/>

Парижские дома моделей стали добиваться сотрудничества с художником. Так неожиданно для самого Льва Бакста открылась возможность стать успешным и высокооплачиваемым модельером. Работая в индустрии моды, Л.С. Бакст создал множество эксклюзивных рисунков тканей. Текстиль по его рисункам пользовался большим спросом не только в Европе, но и в США. Некоторые предприимчивые мануфактурщики начали производить поддельную продукцию «под Бакста» – так была велика востребованность русского дизайнера. 1913-1914 годы были вершиной популярности Бакста-модельера. Его новомодные введения без разбору принимались на «ура». Самые смелые модницы иногда вызывали насмешки прохожих, а газеты пестрели сатирическими заголовками, юмористическими стихами и карикатурами на модные изыски Л.С. Бакста. Историки моды утверждают, что Лев Самойлович Бакст, стремясь сделать окружающий

мир ярче, гармоничнее и прекрасней, получил мировое признание и стал законодателем моды в Париже. Модные дома заказывали Л.С. Баксту эскизы нарядов, а за картины сулили фантастические суммы. «Если бы он был просто живописцем, он был бы через запятую среди многих. Но благодаря тому, что он стал известен как один из самых выдающихся сценографов, его стали замечать и как живописца. И сейчас его картины продаются по очень высокой цене».

ДЕКОРАЦИИ, СОЗДАННЫЕ ЛЬВОМ БАКСТОМ



Лев Бакст Эскиз декорации к балету «Шехерезада», 1910

Подробнее: URL: https://www.m24.ru/articles/Tretyakovskaya-galereya/10052016/95452?utm_source=CopyBuf



Бакст Эскиз костюма к балету «Спящая красавица», 1921

Подробнее: https://www.m24.ru/articles/Tretyakovskaya-galereya/10052016/95452?utm_source=CopyBuf

Источник: 10 неизвестных: восточные мотивы Льва Бакста – Москва 24, 10.05.2016, URL:
<https://www.m24.ru/articles/Tretyakovskaya-galereya/10052016/95452>

ЛЕВ БАКСТ — ЖИВОПИСЕЦ



Лев Бакст. «Ужин» 1902
Государственный Русский Музей в
Михайловском Дворце (Санкт-Петербург,
Россия)



Лев Бакст. «Портрет Любови Павловны
Гриценко-Бакст» 1902-1903
Источник: Портрет Л.П. Гриценко-Бакст, URL:
<https://my.tretyakov.ru/app/masterpiece/20400>



Лев Бакст. «Древний Ужас» 1908
Государственный Русский Музей в Михайловском Дворце (Санкт-Петербург, Россия), Источник: Бакст Л. С. Древний ужас (Terror Antiquus) - Виртуальный Русский музей, URL:
https://rusmuseumvrm.ru/data/collections/painting/19_20/zh_8135/index.php



Лев Бакст. «Элизиум» 1906
Государственная Третьяковская Галерея (Москва, Россия), Источник: Леон Бакст. «Элизиум» (1906) Акварель... | Русская живопись | ВКонтакте, URL:
https://vk.com/wall-35292550_96994

ПРИЛОЖЕНИЕ 20



Особняк Степана Рябушинского, интерьер, центральный зал, лестница с лампой «Медуза», 1984 год.



Парадная лестница-волна с лампой-медузой

Источник: URL:

https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9E%D1%81%D0%BE%D0%B1%D0%BD%D1%8F%D0%BA_%D0%A1_%D0%9F_%D0%A0%D1%8F%D0%B1%D1%83%D1%88%D0%B8%D0%BD%D1%81%D0%BA%D0%BE%D0%B3%D0%BE



Рельеф «Пловец» (1903, гипс тонированный) работы Анны Голубкиной на фасаде Московского Художественного театра в Москве. Современная фотография

Источник: URL: <https://www.tg-m.ru/articles/2-2014-43/relef-anny-golubkinoi-mezhdu-skulpturoi-i-zhivopisyu>