

Содержание

<i>Благодарности</i>	7
--------------------------------	---

АНТИМОДА: КОСТЮМ И АВАНГАРД

Мода и современность	10
Романтизм: от эксцентричности к живописному костюму	12
Рациональный, живописный и эстетический костюм в Англии	12
Анри ван де Вельде и Германия	19
Климт и «Венские мастерские»	28
Футуризм и костюм	32
Русский авангард и костюм	41
Соня Делоне	55
<i>Примечания</i>	62

ТЕКСТЫ

<i>Элизабет Кейди Стэнтон. Новое платье</i>	76
<i>Амелия Блумер. Реформа одежды</i>	79
<i>Э. У. Годвин. Лекция об одежде (1868)</i>	81
<i>Джордж Г. Дарвин. О развитии одежды</i>	95
<i>Уолтер Крейн. О развитии вкуса в одежде в связи с художественным образованием</i>	106
<i>Оскар Уайльд. Рабы моды</i>	115
<i>Оскар Уайльд. О женской одежде</i>	117

<i>Оскар Уайльд. Еще несколько радикальных мыслей о реформе одежды</i>	120
<i>Оскар Уайльд. Отношение одежды к искусству: Заметка в черно-белых тонах о лекции мистера Уистлера.</i>	127
<i>Йозеф Хоффман. Индивидуальный костюм</i>	130
<i>Анри ван де Вельде. Художественное усовершенствование женского костюма.</i>	135
<i>Анри ван де Вельде. Новый художественный принцип в применении к современному женскому костюму</i>	149
<i>Фридрих Денекен. Живописный и индивидуальный костюм</i>	157
<i>Эдуард Йозеф Виммер-Висгриль. О становлении моды</i>	163
<i>Лилли Райх. Вопросы моды</i>	167
<i>Джакомо Балла. Мужской футуристский костюм: Манифест</i>	171
<i>ВОЛЬТ (Винченцо Фани). Футуристский манифест женской моды</i>	174
<i>Эрнесто Тайат. Эстетика костюма: солнечная мода, футуристская мода</i>	176
<i>Эрнесто Тайат и Руджерио Микаэллес. Манифест о преобразовании мужской одежды</i>	180
<i>Ренато Ди Боссо и Игнацио Скурто. Футуристский манифест итальянского галстука</i>	184
<i>Варст (Варвара Степанова). Костюм сегодняшнего дня — прозодежда</i> . . .	186
<i>Надежда Ламанова. О современном костюме</i>	189
<i>Надежда Ламанова. Русская мода</i>	192
<i>Александра Экстер. О конструктивной одежде</i>	193
<i>Гийом Аполлинер. Обзор за две недели: Реформаторы костюма</i>	195
<i>Блез Сандрар. На платье у нее тело</i>	196
<i>Соня Делоне. Влияние живописи на моду</i>	197
<i>Соня Делоне. Художники и будущее моды</i>	202
<i>Примечания</i>	204
<i>Список иллюстраций</i>	205
<i>Избранная библиография</i>	212
<i>Указатель</i>	217

Благодарности

Мне хотелось бы поблагодарить профессора Патрицию Каннингем, профессора Беттину Фридль и профессора Дэна Симовичи за ценные сведения, предоставленные в процессе работы над книгой.

Керрит Маккензи оказала большую поддержку при подготовке рукописи к публикации, а Алиса Фальк превосходно ее отредактировала.

Я очень благодарен Розмари Липпунер, которая ранее других выказала интерес к этому проекту.

И наконец, я глубоко признателен моему издателю Роджеру Коноверу за ценные рекомендации относительно стиля и содержания этой работы.

АНТИМОДА:
КОСТЮМ И АВАНГАРД

Мода и современность

Не так давно исследователи культуры, развернувшие знамя борьбы с европоцентризмом, объявили, что мода — отнюдь не только западный феномен¹. Без сомнения, в других частях света культура одежды также претерпевает разнообразные трансформации, однако определять моду как любую перемену стиля — значит загонять ее в прокрустово ложе². Мода неотделима от европейского капитализма, она появилась на свет вместе с ним³ и, строго говоря, не существовала до второй половины XIV века. Жиль Липовецкий, автор влиятельного культурологического исследования, посвященного этой проблеме, выделяет в истории моды два периода. Первый продолжался со второй половины XIV века до приблизительно 1850 года. Затем начался второй этап, обладающий, по мысли Липовецкого, специфическими чертами, отличающими его от всех предшествующих исторических эпох: «Окончательное формирование моды в современном значении этого термина относится ко второй половине XIX века». Эта «столетняя мода» — «нечто большее чем мода»: это «ни на что не похожий, но и очень значимый образ господства современных бюрократических обществ»⁴.

Липовецкий отказывается принимать и классическую аксиому Торстейна Веблена об одежде как «выражении денежной культуры», и неомарксистскую теорию «различения» Пьера Бурдьё⁵. Он решительно отвергает общепринятый постулат, согласно которому «изменчивость моды <...> оправдана соперничеством разных классов и слоев общества, соревнованием за престиж, дробящим общество на части и выделяющим в нем различные слои со своими стратегиями самопрезентации». Если дистанцироваться от упомянутых выше интеллектуальных моделей и перестать повторять термин «различение» как заклинание, станет ясно, что предложенные ранее концепции не только многого не объясняют, но и создают дополнительное «препятствие для исторического понимания феномена моды»⁶.

Вместо того чтобы интерпретировать моду как простой «знак проявления честолюбивых амбиций класса», Липовецкий видит в ней сигнал, возвещающий об «отрицании древней власти традиционного прошлого». В самом деле, попытка «вывести анализ моды из-под огня классовой теории, диалектики различий, притязаний различных слоев общества» позволяет осознать, что «в истории моды сыграли основополагающую роль ценности и культурные смыслы „современности“, культивирующие уважение <...> по отношению к новому и к выражению человеческой индивидуальности»⁷. Отказавшись от интерпретации моды как результата развития текстильной индустрии, искусственно формирующей рынки сбыта в процессе эксплуатации новых производственных мощностей, стоит задуматься, не был ли

рост промышленного производства сам по себе реакцией на спрос, порожденный современной валоризацией. Иначе говоря, мода не сводится к череде меняющихся стилей. Она неразрывно связана с современностью, со стремлением к Новому. В этом смысле мода — не следствие капитализма, а один из факторов, способствовавших его развитию. Говоря словами одного из последователей Липовецкого, «мы должны значительно расширить наше представление о моде как о главной силе, формирующей современный социальный опыт»⁸.

Именно в эпоху модерности художники и столкнулись с феноменом моды. Неслучайно концепция модерности Бодлера, размышлявшего о «рациональной и исторической теории Красоты, противопоставленной теории единственной в своем роде и абсолютной Красоты», начинается с модных картинок. Автор «Цветов зла» прекрасно осознавал, какое значение имеет концептуальный анализ моды для современных эстетических дискуссий. Ключевой для Бодлера вопрос заключался в том, следует ли «рассматривать моду как проявление стремления к идеалу, которое продолжает жить в человеческом разуме вопреки всему грубому, приземленному и низменному, что несет с собой природа, как возвышенное искажение природы, или же как из раза в раз повторяющуюся попытку ее исправить» (курсив Р. Штерна. — Е. К.)⁹.

Как прекрасно демонстрирует цитированный фрагмент «Эстетических курьезов», Бодлер усматривал в историчности моды аргумент против историзма в искусстве, опровержение идеи вечной и неизменной Красоты. Историчность моды подтверждала, что Красота также исторична, что это изменчивое и бесконечно развивающееся понятие, а потому художникам нужно отказаться от историзма и начать присматриваться к современности.

После Бодлера, однако, споры о моде только обострились. Они были тесно связаны с фундаментальными проблемами теории и эстетики искусства второй половины XIX века. Традиционная иерархия «больших» и «малых» искусств пошатнулась, «статусные» дифференциации творцов и ремесленников размывались, а художники стремились преодолеть традиционные ограничения изящных искусств. Многие живописцы конца XIX — первой половины XX века считали моду слишком важным делом, чтобы отдавать ее на откуп кутюрье. Авангардистам мода предоставила прекрасную возможность выйти за рамки «чистого» искусства и попытаться напрямую повлиять на повседневную жизнь.

Все их сарториальные концепции и разработки, невзирая на стилевое разнообразие, объединяло стремление отвергнуть «официальную» моду, отказаться от ее меркантильной логики и заменить ее утопической «антимодой».

Романтизм: от эксцентричности к живописному костюму

Как и следовало ожидать, первый по-настоящему серьезный вызов традиционной моде бросили романтики. По словам Теофиля Готье, французское сарториальное пространство 1830 года поделили между собой буржуазные консерваторы (*grisâtres*) и романтические нонконформисты (*flamboyants*)¹. Для романтиков страсть к необычному или даже вульгарному была, однако, не просто способом дистанцироваться от буржуа. Вестиментарные изыски привлекали внимание и ставили под сомнение один из главных принципов традиционной моды — единообразие. По мнению Луи Магрона, «истинный романтик, экстравагантный индивидуалист, не идет на уступки. Он не подчиняется общепринятой моде, он создает собственную. Он не подстраивается под окружающих; все, чего он жаждет, — быть только самим собой»².

Не удивительно, что в поисках индивидуальности художники и писатели эпохи романтизма обращались к эксцентричным нарядам (вспомним знаменитый красный жилет Теофиля Готье или «рубенсовские» шляпы Эжена Девериа) и живо интересовались одеждой. Эссе Теофиля Готье «Мода как искусство», известное в первую очередь как выступление в защиту кринолина, начиналось с вопроса: «Отчего цивилизация, которая ставит одежду чрезвычайно высоко, поскольку ее нравственные устои, а равно и особенности климата запрещают людям ходить нагими, отдает искусство одеваться на откуп портным и портнихам?»³ Костюм казался слишком важной вещью, чтобы позволять торговцам бесконтрольно им распоряжаться. Моде суждено было стать предметом искусства.

Рациональный, живописный и эстетический костюм в Англии

Романтическое сопротивление моде, мотивированное главным образом индивидуальной эксцентричностью, не оказало большого влияния на французское общество в целом. Попытки вестиментарных реформ предпринимались и по другую сторону Атлантики, но круг сторонников американского «блумеризма» также был относительно невелик¹. Сама Амелия Блумер в 1857 году отказалась от своих революционных «блумеров» в пользу модного кринолина.

Первое систематическое наступление на моду началось в Англии около 1870 года. Одежда там вызывала живой интерес публики. Книги Мэри Меррифильд («Платье как изящное искусство» (*Dress as a Fine Art*, 1854)),

Маргарет Олифант («Платье» (Dress, 1878)) и Мэри Элизы Гавейс («Искусство одеваться» (The Art of Dress, 1879)) пользовались большим успехом, а журналы и газеты регулярно публиковали колонки, посвященные нарядам.

Среди активистов были представители разных, даже противоположных друг другу направлений: эскапизм прерафаэлитов и членов движения «Искусств и ремесел» противоречил прагматичному подходу феминисток и гигиенистов, а моральные претензии, предъявлявшиеся моде консерваторами, не имели ничего общего с эстетизмом, далеким от этических дебатов.

Пытаясь реформировать общество с помощью декоративного искусства, сторонники движения «Искусства и ремесла» присматривались и к моде. По мнению Уильяма Морриса, «малые искусства» в самом деле могли изменить жизнь людей. Выступая за «простоту бытия, ведущую к простоте вкуса», Моррис полностью солидаризировался с Джоном Рёскином, который несколько лет спустя просил мисс Бинтог «ни в коем случае не умножать без нужды *труд* портных» и «не использовать дорогих украшений», которые «по обыкновению <...> не только разорительны, но и грешат против вкуса»². В 1890-х годах Годфри и Этель Блаунт, ориентируясь на идеи Рёскина и Морриса, запустили в рамках проекта Haslemere Peasant Industries производство простой, дешевой и «необычайно удобной» одежды. К британской традиции вестиментарной простоты склонялся и фабианский социалист Эдвард Карпендер, ратовавший за простую и «естественную» жизнь — купание в озерах, наслаждение солнечными ваннами, ношение неприхотливой одежды и изготовление сандалий.

Пытаясь реализовать этот подход, Моррис, по-видимому, в 1865 году разработал для своей жены Джейн несколько платьев свободного фасона³, лаконичность которых разительно контрастировала с модными в те времена сложно декорированными нарядами. Предполагалось, что примеру Джейн Моррис последуют жены и других художников. В соответствии с золотым правилом Морриса — «Не держите в доме ничего такого, в чем вы не видите ни пользы, ни красоты»⁴ — одежде надлежало быть и практичной, и красивой. Нужно было отказаться от бесконечных новаций, навязываемых модой, так как они не подчинялись никакой прагматичной логике; их «абсурдность» противоречила самой идее красоты. Костюм, утверждал Моррис, должен отвечать потребностям человеческого тела, а не потакать капризам моды:

Одежда должна прикрывать человеческую фигуру, но не окарικатурировать ее и не искажать ее очертания: тело следует драпировать, а не зашивать в мешок или засовывать в коробку: правильная драпировка — это

не мертвая, а живая вещь, в ней воплощена бесконечная красота движения; если этого не будет, половина всего того, что радует наш глаз в повседневной жизни, исчезнет⁵.

Но чаще всего моду упрекали за ее меркантильность:

Если бы надо было лишь нам самим, обеспеченной части общества, освободиться от этого нагромождения рухляди, то это стоило бы сделать. Каждый знает, сколь бесполезны эти вещи; самим капиталистам прекрасно известно, что нет на них подлинного и постоянного спроса, а потому они вынуждены всучивать их покупателям, возбуждая странное беспокойное стремление к жалкой шумихе, внешнее проявление которой известно под условным названием моды. Это удивительное чудовище рождено пустотой жизни богачей и нетерпеливым желанием конкурентной коммерции с наибольшей выгодой использовать громадную массу трудящихся, которых она превращает в презренное орудие так называемого «делания денег»⁶.

Мода была неразрывно связана с коммерцией, и Моррис глубоко сожалел, что современная цивилизация не позволяет искусству вмешиваться в производство одежды⁷. Хотя он и признавался, что ему недостает смелости для «бунта против сарториальных законов»⁸, истребление моды, несомненно, было важной составляющей его социальной программы. Моррис считал, что исправление нравов немыслимо без разработки новых подходов к костюмному дизайну, и его идеи серьезно повлияли на следующее поколение художников, интересовавшихся одеждой, в частности на Анри ван де Вельде.

Аналогичных взглядов, впрочем, придерживались и другие британские художники. В 1868 году, задолго до Уильяма Морриса, архитектор и декоратор интерьера Э. У. Годвин уже высказывал недовольство современной модой:

Невозможно в наши дни быть довольным своим гардеробом, потому что если в этом сезоне свет одобрил, паче чаяния, приличную шляпку, изящную мантию или искусно скроенное и исправное пальто, то в следующем сезоне от них придется отказаться. Ни изящество, ни уместность не могут сдержать неутомонную и ветреную моду⁹.

Годвин называл три главные причины этой плачевной ситуации: изменчивость современной моды, слишком большая разница между мужским

и женским костюмами и недостаток красок. Различие между мужской и женской модой вынуждало мужчин «оставить притязания на роскошные ткани и ограничиться мрачной монотонностью сукна».

Недостаток красок превращал англичан в скучную и серую толпу, в которой «преобладают черный и белый тона». Но первая причина, названная Годвином, без сомнения, вернее прочих определяла содержимое английских гардеробов: «Изменчивость моды XIX века, пожалуй, не только самое большое зло, но и источник всех прочих недостатков современного костюма, с которыми нам приходится сталкиваться»¹⁰. Нет нужды говорить, что оспаривать изменчивость моды значило отрицать саму ее сущность. У красивой и дельной одежды не будет шансов, «пока преобладает та страсть к новизне, которая составляет одно из величайших проклятий современного общества во всех его проявлениях»¹¹. Хотя одежда мыслилась функциональной, то есть учитывающей климатические условия и медицинские предписания¹², ей также надлежало быть красивой. В трактате «Этика пыли» (*Ethics of Dust*, 1865) Джон Рёскин внушал читателям: «В каждой дурно одетой женщине и в каждом дурно одетом ребенке вы должны видеть свое личное бесчестие»¹³. По мнению Годвина, чтобы решить эту проблему, нужно было переложить ответственность за производство гардероба с модисток и портных на поэтов, художников, скульпторов и архитекторов, которые одни способны избрать «путь служения добру через постижение Прекрасного»¹⁴. На смену абсурдной моде должен был прийти живописный костюм. Годвин считал, что дизайн одежды ничуть не менее важен, чем его архитектурная практика:

Если архитектура представляет собой искусство и науку построения зданий, то и одежда есть искусство и наука облачения в костюм. Соорудить и отделать укрытие для человеческого тела, чтобы оно оставалось красивым и здоровым, столь же важно, как и построить для него убежище, благодаря которому оно будет красивым и здоровым... Невозможно достигнуть совершенного здоровья, покуда глаз раздражен уродством¹⁵.

Влияние идей Годвина было весьма значительным; в числе тех, кого они затронули, можно назвать несколько влиятельных авторов, размышлявших о создании эстетического костюма, — например, Оскара Уайльда. Как отметил Лайонел Ламбурн, «многие мысли Уайльда об интерьере и моде, которые он высказывал в своих выступлениях, представляли собой адаптацию теорий Годвина»¹⁶.