

УДК 746.41:687.01:7.036(4)
DOI 10.47367/0021-3497_2022_6_198

**РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ РЕТРОСТИЛЕЙ
В ИСТОРИИ ЕВРОПЕЙСКОЙ МОДЫ**

**REPRESENTATION OF RETRO STYLES
IN THE HISTORY OF EUROPEAN FASHION**

С.М. ВАНЬКОВИЧ, Г.Н. ГАБРИЭЛЬ

S.M. VANKOVICH, G.N. GABRIEL

(Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна)

(Saint-Petersburg State University Industrial Technologies and Design)

E-mail: smvan2000@gmail.com; Gabrielart@mail.ru

В статье, основанной на материалах из собраний отечественных и зарубежных музеев, частных коллекций костюма и ювелирных украшений, репродукциях произведений изобразительного искусства, моделей, представленных на дефиле в разные годы, рассматривается эволюция ретроспективных направлений в западно-европейском и русском женском костюме. Авторами исследуется комплекс факторов, оказавших влияние на формирование ретро-стилей в женской моде и ювелирном искусстве с XIX до первых десятилетий XXI вв.

The article, based on materials from the collections of domestic and foreign museums, private collections of costume and jewelry, reproductions of works of fine art, models presented at the fashion show in different years, examines the evolution

of retrospective trends in European and Russian women's costume. The authors investigate a complex of factors that influenced the formation of retro styles in women's fashion and jewelry art from the nineteenth to the first decades of the twenty-first centuries.

Ключевые слова: костюм, ювелирные украшения, мода, стиль, ретро-спекция, коллекции моделей.

Keywords: costume, jewelry, fashion, style, retrospection, collections of models.

Ретроспективные тенденции в европейской моде, как устойчивое явление, возникли давно. Этот художественный феномен основывался на переживании истории, которая в образах прошлого представляла в утверждении нового эстетического идеала красоты конкретного времени. Выражениям художественных вкусов любого исторического периода всегда наиболее ярко отвечали костюм со всеми его составляющими: аксессуарами и ювелирными украшениями. Ретростили в костюме сегодня, как правило, ассоциируются с модой на винтажную одежду и ограничиваются временем полувековой давности. Однако ошибкой для специалистов было бы принять подобное предположение, не пытаясь разобраться в особенностях этого уникального явления, проследив в историческом контексте мотивации и причины возвращения в европейскую моду тех или иных образов из прошлых эпох.

В период формирования и роста первых европейских городов "...информация преодолевала расстояния, и мода проникала повсюду, где говорили и писали на латинском языке" [1, с.75]. Западно-европейский костюм в эпоху позднего Средневековья развивался достаточно активно, с интересом воспринимая экзотические восточные новинки, но эти заимствования не носили ретроспективного характера, ибо являлись для европейцев настоящими нововведениями. Первые робкие попытки возвращения к прошлому в образе костюма можно наблюдать в эпоху Возрождения. Этот художественный стиль, как антитеза Средневековью, был по сути ретроспективным, ибо возрождал забытую веками античность. Костюм раннего ренессансного периода был ориентирован на определенный возраст: молодежная одежда стала преобла-

дающей в моде флорентийского направления, что привносило во внешний облик то особое благородство простоты, которое утверждала новая эстетика. Силуэты женских флорентийских нарядов в той или иной степени подражали формам костюмов античности. Эти черты сказывались в лаконичности и пластике формы, использовании мягких драпирующихся тканей. Одежда повторяла естественные очертания человеческого тела, подчеркивая тем самым изящную грацию и природную красоту молодости. В культуре раннего Возрождения, как и в эпоху античности, культ юной стройной фигуры посредством формирования костюма был определяющим.

Интерес к античной культуре прослеживался и в ювелирном искусстве. Прямого подражания формам, стилистике украшений Древней Греции и Древнего Рима почти не встречается, поскольку они не были достаточно известны ювелирам Возрождения. Эти влияния были, скорее, опосредованные: библейским сюжетам предпочитали мифологические, в украшениях появляется архитектурная стройность, симметрия, свойственные античным вещам. Изменения в ренессансном женском костюме – появление большого декольте, освобождение от сложных объемных головных уборов, дают толчок развитию соответствующих шейных и головных украшений. На портретах этой эпохи мы видим массивные жемчужные ожерелья, диадемы, декоративные подвесы, отражающие всю сферу эстетических и жизненных интересов эпохи Возрождения.

Не исключением оказался и классицизм, провозгласивший второе обращение к античной эстетике на рубеже XVIII-XIX веков. Некоторые зарубежные исследователи по праву называют этот период неокласси-

цизмом, терминологически подтверждая факт его ретроспективного характера. Женская мода этого времени буквально копировала античные образцы костюма, украшений, обращаясь, как и в эпоху Ренессанса, к косвенным источникам: скульптуре, архитектуре, росписям древнегреческой керамики, монументальной живописи. Страсть к античным камням или их современным копиям, украшавшим роскошные парюры "а ля антик", наглядно демонстрируется на многочисленных портретах того времени, особенно эпохи ампира.

Историзм (1820-1880 гг.) в искусстве и в моде оказался первым в истории ретроспективным направлением, когда прообразом для подражания выступал не один, а сразу несколько художественных стилей прошлого. Не случайно этот период в истории пространственных искусств вообще и в развитии моды, в частности, называют эклектичным, что позволило Георгу Ленарду в 1910 году в "Иллюстрированной истории прикладного искусства" обозначить эту эпоху как "время ретроспективного взгляда" [2, с.11].

В первый этап историзма (1820-1840 гг.) романтические тенденции в костюме проявлялись весьма разнообразно. "Ориенталистическое направление и национальные мотивы, черты Средневековья и Возрождения, образы барокко и рококо. Большие исторические стили цитировались в определенной последовательности. Причем воссоздание стилистических прообразов в костюме в период исторического романтизма было неодинаковым. Вначале наблюдалась поверхностная имитация каждого из обозначенных периодов. Например, средневековье в костюме передавалось "изображением" известных готических архитектурных форм. К концу 1840-х годов в поисках исторических прообразов начали обращаться непосредственно к самому историческому костюму конкретного периода, копируя детали одежды и дополнения близко к оригиналу" [3, с. 115].

Можно согласиться с некоторыми западными исследователями, традиционно связывающими развитие европейской моды второго периода историзма (1850-

1880 гг.) с личными вкусами французской императрицы Евгении и ее влиянием на женский костюм. Роль монархов, безусловно, была весьма важна в это время, но появление неостилей в моде имело более глубокие исторические и стилистические причины. Для новой буржуазии Наполеона III блеск и великолепие европейских дворов прошлых эпох были эталоном для подражания. Особенно привлекательными в ностальгической моде середины XIX столетия стали эпоха барокко и блистательный XVIII век, хранившие память о роскоши французской аристократии. Именно поэтому неостили в искусстве и моде этого периода назывались именами французских королей. Источниками воспроизведения исторического костюма являлись, как правило, произведения живописи и, опосредованно, модные исторические романы. Предполагалось, что не только светские дамы были знакомы с романтической литературой, но и портнихи, исполнявшие непосредственно для них новые модели, должны были знать особенности нарядов из прошлых эпох. Дамы "...заказывали свои платья предпочтительно портнихам, обладающим некоторой дозой начитанности и знакомым с историей других народов, и тем им создавали греческие или турецкие корсажи, польские кофты, китайские тюники, венгерские доломаны и русские амазонки" [4, с. 146.]. Подобное отношение к исполнителям костюма в середине XIX века свидетельствовало о возросшей роли профессии дамского портного и его непосредственном влиянии на развитие модных тенденций. Отличительной чертой 1850-1860-х гг. в женском костюме стал каркасный силуэт – лиф, затянутый в корсет и очень широкая юбка на кринолине (рис. 1), который был возвращен в моду из прошлого родоначальником парижской модной индустрии Чарльзом Фредериком Воротом. Он был основателем в 1858 году первого Дома моды в Париже, являясь автором почти всех изменений, которые происходили в европейском дамском костюме во второй половине XIX века. Все его творчество буквально пронизано ретроспективными решениями.



Рис. 1



Рис. 2

В середине XIX столетия, как и сто лет назад, ширина дамской юбки внизу достигала максимальных размеров, при этом корсет в области талии затягивали до 45...50 см. В оформлении силуэта ясно прослеживалось подражание XVIII веку. Криволины были популярны повсеместно, и мода на них держалась более десяти лет. Хотя эти каркасные конструкции были крайне нецелесообразными и ограничивали возможность передвижения женщин, создавая курьезные, а иногда и трагические ситуации в развивающихся городах. Во второй половине XIX века европейский ритм жизни требовал иных представлений о женском костюме. Достаточно вспомнить, что в это время появлялся общественный транспорт, распространялось железнодорожное сообщение, а в некоторых городах строились метро. Обычно на изготовление такого модного платья затрачивали более 15 метров ткани, причем отделки были также многочисленны. Легкие криволины несли на своей каркасной металлической основе каскады воланов и кружев, оборок и рюшей. Даже пеньюары в это время требовалось носить с криволинами. Текстильщики буквально боготворили Ч. Ф. Ворта, потому что их прибыли от продаж тканей напрямую зависели от его ретроспективных рекомендаций своим клиентам.

После исчезновения криволина (конец 1860-х - начало 1870-х гг.) в европейском дамском костюме стал использоваться турнюр, который тоже был исторической цитатой из XVIII столетия. Это "нововведение" не исключало каркасного решения костюма, но вместо криволина-абажура в

юбке стали создавать накладные конструкции, увеличивающие объем женской фигуры ниже линии талии со стороны спины (рис. 2). Сочетание разных направлений и стилистических прообразов было характерной чертой моды в женском костюме второй половины XIX века. Но художественные принципы построения костюма этой эпохи не воспринимались современниками как перегруженность формы, столь же модной и в интерьере рассматриваемого периода, а также в предметах декоративно-прикладного искусства.

Историческое мышление захватило тогда и ювелирное искусство, где мастера отдавали дань практически всем стилям прошлых эпох. При этом степень приближенности к оригиналу в ювелирных произведениях менялась со временем "...в соответствии с развитием исторических и естественных наук, активизацией археологических раскопок, бурным ростом промышленности: от достаточно хаотичного заимствования и смешения отдельных форм и деталей орнамента в раннюю эпоху романтизма, к точному воспроизведению оригинала к концу историзма или созданию авторской художественной реплики" [5, с. 59].



Рис. 3

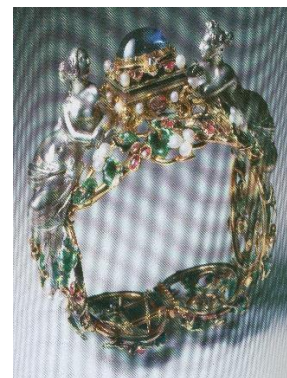


Рис. 4

Одним из самых устойчивых художественных увлечений историзма в ювелирном искусстве становится античность. Пожалуй, наиболее последовательно и успешно эту тему воплотила тогда итальянская фирма Кастеллани в Риме, ставшая местом паломничества европейских туристов, желающих приобрести реплики античных украшений. Мастера этой ювелирной ком-

пании старались максимально точно воспроизводить их формы и декор, восстанавливая утраченные ювелирные техники (рис. 3).

Довольно рано сформировался в ювелирном искусстве и стиль неоготики. Во Франции он был ярко представлен Франсуа Фроман Мерисом, работами которого восхищались Виктор Гюго и Наполеон III. Работы Мериса оказали огромное влияние на европейских и, особенно, английских художников. В его ювелирных миниатюрах доминировали сюжеты из куртуазной поэзии, жизни святых; в них свободно смешивались различные стилевые элементы, орнаменты, старые и новейшие ювелирные технологии XIX века (рис. 4). Талантливо работали в исторических стилях и такие мастера, как Эжен Фонтен, Гиацинт Мелило, Эрнесто Пьерре, Жюль Вьез и многие другие. Обращаясь к оригиналам той или иной эпохи, они создали, тем не менее, свой стиль, где соединились "...редкий вкус, интеллигентность, духовность и мастерство" [6, с. 30].

Все составляющие костюма: одежда, аксессуары, дополнения и обувь в художественно-стилистических приемах воспроизводили ту или иную историческую эпоху. Женская обувь второй половины XIX века часто повторяла формы XVIII столетия, дамский каблук так и назывался "Людовик XV". Веера этого периода также выполняли в подражании веерам эпохи рококо, только для экранов вместо настоящей живописи использовалась раскрашенная литография, а еще чаще веера изготавливали из кружева или ткани. Кстати, с усовершенствованием освещения интерьеров, с середины XIX столетия веера перестали иметь функциональный характер, и перешли в разряд чисто декоративного дополнения к дамскому костюму. В этом случае историчность вееров можно считать безусловной: почти на всех парадных портретах того времени дамы изображались с веером, что свидетельствовало о традициях этикета, хранившего в памяти образы галантного века.

В моде второй половины XIX столетия поиски нового эстетического идеала намечались в двух направлениях: ретроспектив-

ном и рационалистическом. Причем в это время женская мода в большей степени была подвержена ретроспекции, чем рациональным критериям. Новые, более важные практические задачи по формированию женского костюма были обозначены на рубеже XIX-XX вв., но эпоха историзма продемонстрировала опыт творческого обращения к стилистическим реминисценциям прошлых лет и поэтому такой прием оказался впоследствии актуальным. Насколько жизненной была подобная тенденция моды, подтверждает процесс эволюции европейского женского костюма в XX веке.

Мода в женском костюме нового столетия изменилась не в канун 1900-х годов, а несколько позже. Первое десятилетие наступившего XX века проходило в искусстве и моде под знаком стиля ар нуво. Этот период не случайно называли "прекрасной эпохой". Идеальным образом женщины была "неземная", далекая от реальной жизни недостижимая красавица. Она, по мнению современников, должна была напоминать прекрасный цветок, экзотическое эфемерное создание. Не случайно художники ар нуво часто изображали женщину в виде сказочной ундины, колдовской русалки, воздушной феи. Создавалось двойное впечатление от подобного женского образа: бесстрастной неприступной красавицы и одновременно волшебницы-колдуньи, расточающей губительные волны очарования и соблазна. Эстетический идеал красоты и, соответственно, костюм очень робко "примерял" на себя новый облик. Отечественный театральный художник и известный живописец Леон Бакст, работая в ориентальном стиле над созданием сценических костюмов для антрепризы Сергея Дягилева "Русские сезоны", создал так называемое "восточное направление" в европейской моде первой четверти XX века (рис. 5). В моду, буквально со сценических подмостков, вошли ориентальные ковры, гаремные шаровары шинтиян, драпировки, тюрбаны, эгреты и перья, восточные подушки и абажуры. Стали естественно восприниматься яркие, не свойственные стилю ар нуво, цветовые сочетания лилового и синего, желтого и красного, зеленого и оран-

жевого. Оформление балета "Шехеразада" способствовало не только распространению восточных мотивов, но и включению их элементов в европейскую моду. "Мировая известность Льва Самойловича Бакста связана, прежде всего, с грандиозным успехом "Русских сезонов" Дягилева. Оформление балетов <...> вызвало буквально переворот в мироощущении парижан, а затем многих других европейцев и американцев. Бакст стал не просто известен, он стал модным. У художника брали бесчисленные интервью, стиль его театральных костюмов проникал в повседневную жизнь. На парижскую, а значит, и на мировую моду стали влиять эстетические идеи и колористические находки Бакста" [7, с. 29]. Эта тенденция была столь значительной, что ее отголоски были слышны в течение всего XX столетия. В эпоху модерна восточные мотивы, равно, как и античные прототипы воспринимались в искусстве и моде повсеместно.



Рис. 5



Рис. 6

Венецианский художник испанского происхождения Мариано Фортунни, немышлявший вначале о карьере модельера и занимавшийся декоративным текстилем вошел в историю моды XX столетия как новатор, создавший плиссированное платье дельфос (технология была запатентована им в 1909 году), которое универсально в своей ретроспективной эстетике и популярно уже более ста лет (рис. 6). Неогреческий характер его творений очевиден: источником вдохновения для Фортунни послу-

жили лаконичные по форме античные одежды, в которых отсутствовал крой, силуэт повторял абрис фигуры и создавался посредством скрупулезной вертикальной драпировки ткани. В древности на создание драпировок (поистине ваяние из ткани) уходило немалое время, а технологические приемы в виде закрепления маленьких шариков по подолу изделия завершали эту задачу наиболее выразительно. Фортунни, создавая свой поистине бессмертный дельфос, использовал уникальную авторскую технологию плиссировки шелковой ткани (а не драпировку, как в античности). В остальном же художник остался верен образу греческого хитона: крой в платье отсутствовал, плечевые и боковые детали соединялись бусинами муранского стекла, и по подолу ткань также утяжелялась прикрепленными в край стеклянными бисерными шариками.

Тема античности в это время увлекала еще одну знаменитую французскую художницу Мадлен Вионне. Свои модели, навеянные эффектными хитонами древней Греции, она не драпировала по вертикали, а выкраивала по косой нити (под углом 45 градусов), максимально используя пластичность шелковой ткани. Ее создания идеально вписывались в контекст эпохи модерна, предвосхищая эстетику будущего стиля ар деко. Мадлен Вионне среди иных источников вдохновения также весьма благоволила античному искусству.

Однако настоящие революционные изменения женская мода претерпела лишь в период первой мировой войны, и они происходили до конца 1920-х годов. Новые тенденции воплощались в силуэте и пропорциях одежды, прическах, гриме, обуви, аксессуарах, ювелирных украшениях, но главное – в образе жизни манере поведения, вкусах. Эмансипация и активная роль женщин в обществе способствовали резким переменам во внешнем облике. Военные события поистине глобального масштаба потребовали от представительниц "слабого пола" активных и решительных действий в социальной сфере, которые не были им свойственны ранее. Неспешная и, в определенном смысле, "теоретическая эмансипа-

ция" конца XIX - начала XX вв. выразилась в послевоенные годы отчетливо и стремительно, порой вопреки желанию самих женщин, призвав их на арену социальной и общественной деятельности. Дамы лишились корсетов, остригли коротко волосы, укоротили платья. Визуально же этот образ заканчивали аксессуары и украшения, в художественном оформлении которых и в выборе материалов прослеживались самые разные влияния и ретротенденции, хотя и не так ярко выраженные, как в эпоху историзма. В драгоценных украшениях фирм Картье, Мобуссан, Шоме появились формы, цветовые сочетания, материалы, заимствованные из ювелирного искусства Древнего Египта, Индии, Китая. Эти произведения, как правило, не копировали конкретные исторические артефакты, но стремились прежде всего передать их основные формальные и декоративные принципы.



Рис. 7



Рис. 8

Увлечения ретроспекциями в моде наблюдались в этот период повсеместно. Одним из популярных направлений стал неорусский стиль, который буквально захватил европейскую моду, когда все известные Дома мод в Париже создавали модели в русском стиле. Великий Поль Пуаре после турне по России демонстрировал новую коллекцию под названием "Казань", соединившую любимый им ориентализм и тему *a la ruse* (рис. 7). В предисловии к русскому изданию мемуаров Пуаре "Одевая эпоху" А. А. Васильев писал: "Москву он полюбил! Ламанова <...> показала ему Кремль, Щукинский музей современной

живописи и блошинный рынок на Сухаревке. Пуаре был в восторге от народных русских костюмов – сарафанов, косовороток, кокошников, кичек, шалей и платков – и привез их в Париж изрядное количество" [8, с. 11].

Не менее известная и знаменитая эмансипантка в области стиля и моды Габриэль Шанель, в период знакомства с Великим князем Дмитрием Павловичем, создавала в 1923-1924 гг. на основе фольклорной русской народной рубахи коллекции современных костюмов простых конструктивных форм, которые так полюбились французенкам. Геометрический крой и лаконичные формы народного костюма весьма кстати включились в контекст новой европейской женской моды в стиле *a la garçonne*. Ретроспективному направлению *a la ruse* в определенном смысле способствовали представители первой волны эмигрантов из революционной России. Многие из них открывали свои салоны и Дома мод в Париже, работая там с большим успехом. Об этой стороне жизни российской эмиграции во французской индустрии моды талантливо и увлекательно написал Александр Васильев в своей книге "Красота в изгнании. Творчество русских эмигрантов первой волны: Искусство и мода" [9].

В 1930-е годы ретроспекция в женской моде не теряла своей популярности. Одной из наиболее привлекательных эпох, которой стремились подражать в это время, была снова античность, но уже не греческая, а, скорее, римская. В таких европейских странах, как Италия, Испания, Германия, СССР, в это время формировались диктаторские режимы, которые в политическом, идеологическом и эстетическом контексте ориентировались на исторические имперские образцы. Римская империя являлась в данном случае абсолютным примером для подражания во всех видах искусства: живописи, скульптуре, зодчестве. Не стал исключением и костюм. Культ белого цвета, "архитектурная" статичность, "колоннообразный" силуэт, горизонтальные декольте, многочисленные драпировки – все эти черты можно было неоднократно наблюдать в коллекциях известных модель-

еров этого периода. Роль рекламы в модных журналах 1930-х годов перешла к кинематографу, самому массовому из всех видов искусств. Лучшими пропагандистками актуальных моделей являлись звезды Голливуда, тиражируя посредством черно-белого изображения на многочисленных экранах سینема новые тенденции моды неограниченному количеству зрителей.

Не менее интересно тема ретро представлена в творчестве талантливой художницы того времени Эльзы Скиапарелли, многие идеи которой базировались на знании как классического, так и современного искусства. Например, используя новые приемы декора тканей, она создавала вечерние шелковые платья, силуэт которых имитировал турнюры 1870-х годов. Известна ее обувь, напоминающая греческие сандалии с перекрещивающимися ремешками, рокайльные шелковые ботиночки на французском каблуке. В то же время достаточно трудно провести грань между ее ретроспективными увлечениями и новаторскими идеями, недаром Скиапарелли считается родоначальницей сюрреализма в костюме и ювелирном искусстве. Достаточно вспомнить ее брошь в виде телефонного диска, ожерелье с насекомыми, перчатки с маникюром и другие экстравагантные новации. Но и она неоднократно использовала в своем творчестве известные примеры из прошлых стилей и эпох.

Направление "new look", представленное в 1947 году французским кутюрье Кристианом Диором, внесло в послевоенную суровую действительность очарование женственности, которое выражалось в возвращении к традиционному ретроспективному образу дамы, изящной и прекрасной как в былые исторические времена. Х-образный силуэт создавался посредством туго затянутой талии (поясу-корсету) и широкой удлиненной юбки (рис.8). Весьма неожиданно, но в моду середины XX века вернулся, таким образом исторический силуэт XIX столетия. Разве что с некоторыми коррективами: длина юбки простиралась не до пола, а до середины икры, и талию акцентировали более гуманно: вместо жестких корсетов использовали новые эластичные ши-

рокие пояса или формирующие лиф грации. В послевоенной Европе с точки зрения экономической ситуации, рационального подхода, наконец, просто элементарной логики развития, стилистическое направление "new look" было совершенно не оправдано. Парадоксально, но это не остановило развитие подобной моды вплоть до начала 1960-х годов.

Во второй половине XX века и, особенно на рубеже XX-XXI веков, когда Модные дома и отдельные дизайнеры еще более настойчиво искали вдохновение в искусстве прошлых эпох, появлялись полноценные коллекции, выполненные в ретро-стилях. Историзм в этих случаях был основан не просто на ассоциативном восприятии прототипов ушедших эпох, как это наблюдалось в XIX столетии, а на глубоком знании художественных стилей прошлого, изучении музейных образцов исторического костюма и, соответственно, авторской интерпретации современных образов. Такие характеристики, как игнорирование стилистических особенностей, эклектичный характер, коллажность мышления художников, вполне вписывались в концепцию постмодернизма, в контексте которого, начиная с 1990-х годов, развиваются современная культура и искусство. Почти каждый автор модных коллекций одежды и ювелирных аксессуаров к ней, в той или иной степени представлял вариации на историческую тему: Ив Сен Лоран, Вивьен Вествуд, Жан Поль Готье, Николя Гескьер, Нарцисо Родригес, Кристиан Лакруа, Александр Маккуин.

Джон Гальяно еще в молодые годы прославился благодаря своему увлечению интерпретировать исторические стили прошлого. Его первая выпускная коллекция "Les Incroyables", вдохновленная модой французской буржуазной революции, была удостоена внимания прессы и зрителей. Далее, в своей профессиональной деятельности, создавая кутюрные модели, Гальяно много раз обращался к стилям прошлых эпох. Коллекция Гальяно 1998 года возвращает нас в атмосферу эпохи ар деко. Для модельера важным источником вдохновения являлись работы "императора моды"

эпохи модерна Поля Пуаре. "Гальяно часто черпает свои идеи из истории моды, но это не значит, что он буквально копирует, он создает новый образ" [10]. Гальяно в этой коллекции воскресил объемный силуэт моделей Пуаре первого десятилетия XX века (рис.9). Смело были подобраны различные оттенки кораллового и золотистого бархата, активно использованы аппликации контрастных цветов, а также вышивка золотными нитями, бисером и стразами. В 2004 году Гальяно выпустил оригинальную коллекцию одежды в стиле древнеегипетского искусства. Скульптурные одежды фараонов из парчи, сплошь усыпанные золотистыми пайетками, стилизованные головные уборы, цветные парики, роскошные украшения, макияж, прически, обувь были представлены в современном дефиле как величественный исторический спектакль (рис. 10)

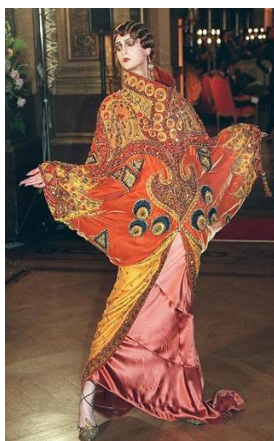


Рис. 9



Рис. 10

Английский дизайнер Том Браун, известный индивидуальным почерком и экстравагантным видением моды, в коллекции "Весна-лето-2020" обратился к галантной эпохе рококо (рис. 11). Костюмы с кринолинами и фикжами, конструкции которых подчеркивали утрированные формы, женские платья с нарисованными фрагментами рокайльных деталей, остроносые туфли с бантами и французскими каблуками на платформе, корсеты и высокие парики возвращали зрителя к культовым нарядам второй половины XVIII века. "Так среди сюрреалистичных декораций, имитирующих версальские сады в Париже, прошел показ

новой коллекции Тома Брауна. Между розами и фонтанами мраморно-белого цвета прохаживались модели, одетые словно юная Мария-Антуанетта – беззаботно, затейливо и бесконечно очаровательно" [11]. Но при всей эпатажности образов это была яркая современная коллекция, ретроспективный характер которой с определенной долей иронии объяснил сам модельер: "Что будет, если совместить рок, оперу и стиль рококо? I really like sports", – написал Браун в своем инстаграмме, анонсируя эту коллекцию [12].

Среди наиболее известных отечественных модельеров к историческим темам неоднократно обращалась Татьяна Парфенова. Коллекции: "Панночка" (2006 год), "Реставрация" (2006 год); "Красавица" (2007 год); "12 ночь" (2012 год); "Русский ампир"; (2012 год); "Цигун" (2015 год); "Жабо" (2016 год); "Перемена" (2018 год) – все они были инспирированы ретроспективными ассоциациями.



Рис. 11



Рис. 12

Одна из последних коллекций Татьяны Парфеновой 2021года "Дон Жуан" интерпретирует образы ренессансной моды венецианского периода (рис.12) Использование кодовых знаков костюма эпохи Возрождения: прозрачные фактуры дамских платьев с вкраплением мерцающих частиц и контрастные черные ткани; белые плюсовые воротники "фреза" и реалистичные в своих сюжетах вышивки; декоративный грим – не оставляют сомнения в воспроизведении конкретного исторического прототипа, но

при этом в каждой из моделей ощущается создание совершенно нового современного художественного образа. Коллекцию дополняют ювелирные украшения, которые всегда занимали важное место в творчестве Татьяны Парфеновой. Удачным примером в этом плане следует назвать ее коллаборации с ювелиром Надеждой Бойко (бренд Nadia Azenet), недавно создавшей серию украшений "Цветы и листья кувшинок" из цветных полудрагоценных и драгоценных камней для коллекции модельера "Черная стрекоза". Вырезанные из нефрита и янтаря цветы и листья в виде массивных серег, браслетов, кольца, органично дополнили образный строй всей коллекции, подчеркнув роскошь уникальной ручной вышивки моделей Парфеновой.

Музейные собрания исторических костюмов и ювелирных украшений, информация из печатных и интернет-источников, знакомство с уникальными экзотическими культурами – все это позволяет художникам-модельерам и ювелирам создавать ретроспективные, но современные по своему художественному воплощению модели одежды и украшений. Необходимо отметить достаточное количество новаторских решений в современной индустрии моды, прежде всего, это новые материалы и технологии. Но этапы радикальных изменений в пропорциях, силуэтах и формах европейского костюма и ювелирного искусства на протяжении прошлых веков и теперь уже в XXI столетии не смогли исключить периодического обращения создателей костюма к историческим образам прошлых эпох. Ностальгические источники вдохновения, которые авторы ищут в прошлом, дают возможность создавать наиболее креативные и эмоционально окрашенные коллекции. Прототипами для модельеров выступают не только исторические костюмы, конкретные ювелирные изделия, но и произведения живописи, архитектуры, литературные источники, предметы материальной культуры различных времен и народов.

Эта проблема становится сегодня особенно актуальной в вопросах теории и практики современной моды. Исследуя подобные явления в культуре и искусстве

прошлого, возможно определить законы, формирующие направления моды того или иного периода, проследить особенности и закономерности различных изменений в современном костюме и ювелирном искусстве. Поэтому так важно понимать и анализировать процессы, происходящие как в историческом контексте, так и в современной перспективе развития моды, выявляя стилистические особенности и прогнозируя будущие тенденции.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Ястребицкая А.Л.* Западная Европа XI-XIII веков: Эпоха. Быт. Костюм. – М.: Искусство, 1978.
2. *Лопато М.Н.* Историзм как художественное явление // Сб. Стиль и эпоха в декоративном искусстве 1820-1890 - е годы. – СПб.: АО "Славия", 1996.
3. *Ванькович С.М.* Костюм в плену эклектики: архитектурно-стилистические ассоциации. – М.: АВАТАР, 2015.
4. Дамские моды XIX века / Историко-художественная монография о женских нравах и вкусах. С многочисленными рисунками, иллюстрирующими эволюцию женского туалета с 1797 по 1898 гг. / Издание редакции "Нового Журнала Иностранной Литературы" – С.-Петербург, Типография А. С. Суворина, 1899 / [3].
5. *Габриэль Г.Н.* Историзм в ювелирном искусстве. Взгляд из эпохи постмодернизма // Журнал Русский ювелир. – 2010, №5.
6. *Snowman A.K.* The Master Jewelers. – London: Thames & Hudson, 2002.
7. *Теркель Е.* Мода и дизайн ткани от Леона Бакста. Пересекая Атлантику // Лев Бакст. Открытие материи: Каталог выставки. СПб.: ООО "ПЕТРОНИЙ", 2012.
8. *Пуаре П.* Одевая эпоху / Пер. с фр. Н. Ф. Кулиш; предисл. и фотографии А. А. Васильева. – М.: Этерна, 2011.
9. *Васильев А.А.* Красота в изгнании. Творчество русских эмигрантов первой волны: Искусство и мода / Изд. 8-е. – М.: СЛОВО/SLOVO, 2008.
10. URL:<http://bellezza-storia.livejournal.com/42175.html#cutid1> (дата обращения 09.11.21)
11. URL:<https://officiel-online.com/fashion-week/thombrowne-ss-2020> (дата обращения 01.11.21)
12. URL:https://www.championat.com/lifestyle/article-3795327-novaja-sportivnaja-kollekcija-toma-braunamjachi-stali-sumkami.html?utm_source=copypaste (дата обращения 15.11.21)

REFERENCES

1. Yastrebitskaya A.L. Western Europe of the XI-XIII centuries: Epoch. Life. Costume. – М.: "Art", 1978.
2. Lopato M.N. Historicism as an artistic phenomenon. Sb. Style and epoch in decorative art of the 1820-1890 s. – St. Petersburg: JSC "Slavia", 1996.

3. Vankovich S.M. Costume in the captivity of eclecticism: architectural and stylistic associations. – M.: AVATAR, 2015.
 4. Ladies' fashions of the XIX century / Historical and artistic monograph on women's mores and tastes. With numerous drawings illustrating the evolution of the women's toilet from 1797 to 1898 / Edition of the editorial board of the "New Journal of Foreign Literature" / St. Petersburg, Printing House of A. S. Suvorin, 1899 / [3], 235 p.: ill.;
 5. Gabriel G.N. Historicism in jewelry art. A look from the postmodern era. Russian Jeweler magazine. – 2010, No. 5.
 6. Snowman A.K. The Master Jewelers. – London: Thames & Hudson, 2002.
 7. Terkel E. Fashion and fabric design by Leon Bakst. Crossing the Atlantic // Lev Bakst. Discovery of Matter: Exhibition catalog. – St. Petersburg: LLC "PETRONIUS", 2012.
 8. Poiret P. Dressing the epoch / Per. with fr. N. F. Kulish; preface and photographs by A. A. Vasiliev. – M.: Eterna, 2011.
 9. Vasiliev A. A. Beauty in exile. Creativity of Russian emigrants of the first wave: Art and fashion / Ed. 8-E. – M.: SLOVO, 2008.
 10. URL:<http://bellezza-storia.livejournal.com/42175.html#cutid1> (accessed 09.11.21)
 11. URL:<https://official-online.com/fashion-week/thom-browne-ss-2020> (accessed 01.11.21)
 12. URL:https://www.championat.com/lifestyle/article-3795327-novaja-sportivnaja-kollekcija-toma-brauna-mjachi-stali-sumkami.html?utm_source=copy-paste (accessed 15.11.21)
- Рекомендована кафедрой истории и теории искусства. Поступила 03.11.22.
-