

Питер Макнил

(Peter McNeil) — профессор, отмеченный наградами историк дизайна, преподаватель в Технологическом университете Сиднея и член Австралийской академии гуманитарных наук (ФАНА), где он в настоящее время возглавляет секцию изящных искусств.
peter.mcneil@uts.edu.au

Мода и ботаника: цветы в одежде и текстиле

Аннотация

Статья посвящена истории и культурной семантике цветочного орнамента в текстиле и моде от Античности до современности. Цветок рассматривается не как тривиальный природный мотив, а как сложный культурный конструкт, связанный с религиозными представлениями, наукой, эстетикой, гендерными ролями, социальным статусом и межкультурным обменом. Автор прослеживает эволюцию флоральных мотивов в европейском, исламском и индийском текстиле, в живописи, садовом искусстве и костюме, показывая, как развитие ботаники, технологий производства и торговли влияло на художественные формы. Особое внимание уделяется взаимодействию искусства и науки, символике сада и рая, а также трансформациям цветочного образа в XIX–XX веках и его роли в современной моде как носителя ностальгии и идентичности.

Ключевые слова: цветочный орнамент; текстиль; мода; ботаника; межкультурный обмен; символика; история искусства.

Имея дело с универсальным феноменом, мы часто склонны расценивать его как нечто тривиальное¹. Именно так обстоят дела с цветочными мотивами в моде и текстиле. Они встречаются повсеместно, буквально у всех наций, — и в причудливых исламских арабесках, и в античной архитектуре или барельефах, и в иудео-христианской традиции, где сад ассоциируется с Эдемом. Цветочный орнамент — широко распространенный и многофункциональный элемент оформления, идеально подходящий и для плоских, и для объемных поверхностей. Кроме того, он наделяется глубокими культурными, символическими и эмблематическими смыслами. Живой цветок, увядающий на наших глазах, обретает бессмертие, запечатленный на текстиле с помощью ткацкого станка, нитей, краски или аппликации. В привычной нам картине мира цветущее растение — это нечто милое, домашнее, доступное нам круглый год и генетически модифицированное. Когда речь заходит о моде и текстиле, мы не видим в цветочном орнаменте ничего особенного. А между тем цветок — это не просто ботанический, «природный» феномен; это в равной степени продукт культуры. На протяжении долгой истории функции цветка были разнообразны: его искусственно культивировали с античных времен, в Средневековье он символизировал страсть и надежду, в эпоху Возрождения был предметом межкультурного обмена и торговли, в век Просвещения — объектом классификации и гибридизации, в XIX столетии обслуживал сентиментальные переживания и эротические импульсы, а в XX веке был воплощением фантазии (в сюрреализме), женственности и домашнего уюта. Чтобы сохранить и оживить это богатое наследие, необходимо переосмыслить привычный нам образ — к примеру, вспомнить, что развитие ботаники и использование цветочных мотивов в модном дизайне способствовало формированию самых разнообразных идей, представлений о моде, статусе и гендере, а также развитию межкультурных связей и национального или регионального самосознания.

Цветочные узоры первых роскошных тканей, появившихся в Европе в эпоху Возрождения, были в значительной степени заимствованы из культуры исламского Востока и Китая. Первые шелка и бархаты часто украшали ориентальные мотивы — гранат (иногда похожий на сосновую шишку, ананас или чертополох), тюльпан, а также классический акант. Такие орнаменты идеально соответствовали техническим возможностям ткацкого станка, требовавшим вертикальной композиции и симметрии. На женской одежде — например, на итальянском платье 1680 года из коллекции Кору Гинзбург/Тити Халле — можно встретить вышивку с изображением спелого граната.

Образы цветущих растений и сада составляли ключевой мотив европейских средневековых шпалер и набивных, а особенно — расписных или расшитых тканей. Этот символический язык цветов (комбинации которых транслировали разные смыслы) оказался весьма живучим: свидетельством тому служат узоры на льняных чепцах и покрывалах. Эволюция этой традиции сопровождалась изменением представлений о способах репрезентации, о науке, медицине и о социальных ролях мужчин и женщин. Женщины, занимавшиеся доступными им видами искусства, например вышивкой, обращались к античным или ветхозаветным сюжетам, героини которых торжествовали победу или отказывались становиться жертвами. Богатые и влиятельные заказчицы часто при выборе иконографии отдавали предпочтение цветам. Дополнительные элементы — пчелы, бабочки, насекомые и черви — выполняли функцию *memento mori*, напоминания о бренности жизни. Источником таких композиций были гравированные сборники орнаментов и эмблем, а также травники и бестиарии: мастера заимствовали оттуда отдельные мотивы, которые, взаимодействуя друг с другом, складывались в эмблемы верности, дружбы или честолюбия. Английские сборники орнаментов для вышивки, издававшиеся с 1591 года, воспроизводили содержание итальянских и немецких изданий — таких, как сборники Винчиоло, Чотти и Иоганна Зибмахера (Nuremberg 1597).

В XVI веке художники и ученые, подвергнувшие сомнению традиционные системы ботанической классификации, занялись более тщательными наблюдениями. Главной их задачей был поиск и описание лекарственных растений. К 1600 году в Европе было опубликовано уже более шестисот травников. На рубеже XVII века предпочтения исследователей заметно изменились: теперь объектом изучения становились не только целебные цветы, но и просто ароматные, не приносящие никакой другой пользы. В результате появились богато украшенные и познавательные издания-«цветники», или флорилегии. Кроме того, в моду вошли цветочные сады, превратившиеся в маркер высокого социального статуса (позднее эту традицию переняли представители среднего класса). Примерно в то же время окончательно сформировался натюрморт как самостоятельный жанр. Коллекционеры и меценаты отправлялись с визитами в крупнейшие ботанические центры — в Прагу, Лондон, Лейден, Брюссель, Антверпен, Мидделбург, Милан и Париж, — чтобы приобщиться к новой области ученого знания и коллекционирования. Почти все художники, занимавшиеся ботанической иллюстрацией, работали с оглядкой на достижения современной науки (Walter Lack 2001: 16). Они скрупулезно

воссоздавали цветочные образы на фарфоре или на текстиле, будь то шпалеры, парчовые или вышитые шелковые ткани, набивной или расписной лен, и это позволяло знатным людям познакомиться с растениями, которые иначе были им недоступны. Возможно, ткани, украшенные стилизованными цветами, приобрели популярность потому, что металлические нити, вышивка вприкреп и рельефные детали позволяли добиться эффекта мерцания, который ранее достигался в визуальных искусствах с помощью использования специфических основ — меди, пергамента и даже мрамора.

Изучая живописные полотна и читая описания садов эпохи Возрождения и XVII века, мы узнаем, что растения тщательно культивировали, подвязывали, превращали в хорошо продуманные композиции — в вазах, на декоративных каркасах и клумбах. Образованный человек той эпохи заново осмыслял тексты Плиния и «Гипноэротоманию Полифила». В этих садах контур отдельного цветка, силуэт, увиденный с определенного ракурса, ценился выше, чем общая масса зелени. Внимание, которое уделялось четкому переплетению форм, помогает понять художественное значение цветочного текстиля. Матери с растительным орнаментом, набивным или тканым, придавали цветам-символам овеществленную выразительность реальных обитателей садов. Одинаково тщательно изображались и редкие цветы (турецкий ирис, тюльпан, гибискус, мускари), и хорошо знакомые растения (гвоздики, лилии-саранки, ноготки, бурачник, наперстянки, виноград, стручки гороха, земляника, жимолость, розы, шиповник, айва, трехцветные фиалки, васильки, виноградная лоза и желуди). В XVI веке текстиль с цветочным орнаментом производили в сефевидском Иране, могольской Индии и османских владениях. В Османской Турции были популярны мотивы *saz* (*saz*, изогнутый лист) и так называемый четырехцветковый узор — композиция из стилизованных гвоздики, тюльпана, гиацинта и шиповника, заключенных в миндалевидную рамку (мандорла) или представлявших собой стилизованную гвоздику. Многие из этих тканей превращались в подушки и драпировки и использовались для украшения дворцовых интерьеров; примечательно, что текстильные узоры перекликаются с дизайном керамики. В период правления султана Ахмеда III (1703–1730) в начале XVIII века на обивочных и платьевых тканях часто встречается изображение тюльпана. В конце XVIII века одна только мануфактура в Жуи выпускала около сорока тысяч видов текстиля с флоральными мотивами. Цветочные узоры часто изображались на темном фоне; благодаря им женская одежда — юбки, накидки и платья — выглядели ярко и жизнерадостно. Как полагают Беверли Лемир и Джорджо

Риелло, популярность таким орнаментам обеспечили не ткачество и вышивка, а развитие технологий набивной печати (Riello & Lemire 2008). Путешественник Бернье, побывавший в Индии в 1665 году, восхищался канатами (kanates) — полотнищами высотой семь-восемь футов, которые служили королевскому шатру стенами. Внутри шатер был целиком обтянут ситцем с «изображениями больших ваз с цветами» (Bernier 1919). Экспортные индийские ткани — расписные и набивные хлопчатобумажные ситцы, или индиен (indiennes), — ценились за стойкость красителей и глубину цвета, которую обеспечивала протрава вручную перед каждой окраской. Мотив древа жизни, характерный для настенных панно палампоре (palampore), воспроизводился на тканях, предназначенных для женских платьев и юбок, а также для мужских халатов баньян. Кроме того, в Индии производили эффектные панели с тамбурной вышивкой, украшенные цветочными орнаментами из изогнутых виноградных лоз и усиков — узор, который впоследствии использовался и в европейском костюме. Художественный прием индиен, характерной чертой которого был темный контур, акцентирующий очертания лепестков и стеблей, сам по себе стал модным трендом. В Музее Коньяк-Жэ хранится механический столик работы Ж.-Ф. Эбена (ок. 1760, инв. № J 373), где аналогичный текстильный мотив воспроизведен в технике маркетри. Учитывая, что ввоз хлопчатобумажных тканей в период с 1686 по 1759 год был под запретом, такой предмет мебели считался очень модным.

В костюмах знати цветы изобиловали. В елизаветинскую и стюартовскую эпохи придворные — и мужчины и женщины — помимо узорчатых тканей, носили также прически и шляпы, украшенные перьями и драгоценностями в виде цветов, иногда на пружинящих стебельках ан трамблан (en tremblant), создающих иллюзию естественного колыхания. Согласно светскому ритуалу, аксессуары — например, перчатки и чепцы — следовало ароматизировать. В XVIII веке состоятельные джентльмены носили пышные бутоньерки или нагрудные букеты — деталь, восходящая к изображениям Богородицы на фламандских алтарных картинах XVII века. Женщины, в свою очередь, использовали особые приспособления, чтобы носить живые цветы в потайных флакончиках у груди, а в XIX веке — на запястье. Цветок не только благоухал, он обладал целебной силой, эмблематической семантикой и эротической притягательностью. Во Франции искусственные цветы из завитых перьев изготавливали мастера особой гильдии плюмажа из перьев (plumassier-panachiers); об этом упоминается в «Энциклопедии» Дидро и Д'Аламбера. Именно поэтому влиятельный редактор модного издания середины XX века Диана

Вриланд в свое время заказала для себя искусственный цветок в парижском ателье: она пыталась доказать, что высокая мода во Франции выжила несмотря на нацистскую оккупацию.

В феодальную эпоху текстильные цветочные мотивы использовались не только в нарядах знати, но и в одежде простонародья и церковного клира. Казулы, литургические облачения епископов и священников — одни из самых великолепных образцов, сохранившихся в коллекциях текстиля. Существуют, например, генуэзские бархатные ткани XVII века, известные под названием *jardinière*, на которых стилизованные цветы как будто вырастают из ленточного орнамента и декоративных ваз. Вплоть до эпохи Людовика XV, в соответствии с законами о роскоши, ткани с золотом и серебром, а также посеребренные и позолоченные предметы интерьера могли позволить себе лишь аристократы и представители духовенства. Церковные иерархи облачались в драгоценные одеяния из кармазина (часто использовавшегося как подкладочная ткань), расшитые золотыми нитями и украшенные изображениями редких цветов. В середине XVIII века подчеркнута натуралистичные цветочные образы заключались в барочные ажурные обрамления, напоминающие садовую архитектуру — свинцовые урны или золоченые фонтаны дворцовых парков. Образцы, датирующиеся концом XVIII века, уже непосредственно отсылают к традициям высокой мужской и женской моды: на светлом однотонном фоне мы видим пришитые пайетки и цветочные гирлянды. После того как в XVI веке появилась печать с металлических досок, важную роль в создании орнаментов начали играть ювелиры и серебряники, выступавшие одновременно и в качестве граверов. Их витиеватые двумерные узоры, определявшие облик кружев, вышивки, тканей и партерных садов, маскировали ритмические повторы за счет ремневидных орнаментов, меандров и стилизованных растительных мотивов, символизирующих одновременно и бесконечность, и хитросплетения социальных и династических связей. Как писал Рональд Блайт по поводу литературы, символические смыслы сада настолько «древни и разнообразны», что трудно найти сколько-нибудь значительное литературное произведение, которое обходится без них.

Изображения цветов на светской одежде, церковных облачениях или декоративных тканях отсылают к Книге Бытия, где сказано, что на третий день творения «сказал Бог: да произрастит земля зелень, траву, сеющую семя, [и] дерево плодovitое... И стало так». В конце концов «насадил Господь Бог рай в Эдеме на востоке и поместил там человека, которого создал». В Библии райский сад предстает лугом, усыпанным самоцветами и наполненным благоуханием корицы

и кардамона. В текстиле этот образ трансформировался в мотив рассыпанных цветов. Сад символизировал единство любви земной и небесной. Именно поэтому его образ так важен для искусства средневековой шпалеры. Сад здесь является взору в виде вердюров (*verdure*, «зеленых пейзажей»), лугов с точеным цветочным рисунком и композиций-милфлер (*millefleurs*, «тысячи цветов»). На знаменитой серии шпалер «Охота на единорога» (ок. 1500 года, вероятно, Брюссель) из коллекции Метрополитен-музея насчитывается более ста видов растений, причем свыше 80% из них поддаются точному определению. Все они изображены цветущими одновременно, что противоречит естественному порядку вещей. Тот же художественный прием впоследствии использовался и при создании более демократичных набивных хлопчатобумажных тканей, ситцев, которые использовались для шитья повседневной одежды. Диалог орнаментальных традиций был сложным: индийские мастера копировали европейские цветочные узоры, адаптируя их под местный колорит. В провансальском костюме из хлопка использовался мотив «садовник» (*jardinier*), заимствованный из текстиля индиен и европейских ботанических атласов. Как замечает Рош, вовлечение трудящихся классов в «цикл потребления» привело к «масштабной тихой революции, значившей не меньше, чем распространение грамотности» (Roche 1994: 110). Появились широкие возможности для производства имитаций дорогих материалов. Хороший пример тому — английское льняное платье (ок. 1780) из коллекции Камера (ныне — Метрополитен-музей, Нью-Йорк). Оно украшено аппликацией из фрагментов цветочных ситцев, закрепленных золотой нитью и пайетками, — намек на гораздо более роскошную узорчатую ткань.

Этот межкультурный диалог на основе цветочного мотива породил одно из самых причудливых направлений в истории текстильного орнамента — так называемые бizzарные шелка, популярные в первом десятилетии XVIII века. Их производили во Франции, Англии и Италии, недолго, примерно с 1695 по 1710 год. Эти узоры отличаются удлиненные композиции с крупным раппортом и сложными вторичными орнаментами. Впоследствии такие ткани уступили место рокайльным формам, сочетавшим мотивы шинуазри (*chinoiserie*) с игрой масштабирования. Характерная для них тема метаморфозы, превращения растительного в человеческое, находила живой отклик у современников, знакомых с мифом о Дафне и «Метаморфозами» Овидия и хорошо помнящих о Мирре, Нарциссе, Гиацинте, Адонисе, Филемоне и Бавкиде. Эти ткани, использовавшиеся для пошива мужских домашних халатов (баньян), демонстрировали безупречное

единство замысла и воплощения. На повседневной одежде вырастали фантазмагорические цветы, тяготеющие к трансформациям, их гипертрофированные формы диссонировали с антропоморфными очертаниями, с образами, напоминавшими замки и крепости; у некоторых были рты или глаза, которые, казалось, моргали в недоумении, теряясь в гигантском растительном мире на бирюзовом фоне. Какой другой наряд лучше подходит для размышления и письма? Подобную поэтичность мужской костюм позднее сумел обрести вновь лишь в экспериментах футуристов и сюрреалистов.

В XVIII столетии отношения общества с цветами радикально изменились. В моду вошли растительные ароматы, потеснившие мускус, амбру и цибет, добывавшиеся из желез животных (Richards 1999: 115). Опираясь на достижения ботанической науки, английские и французские мастера шелкоткачества создавали натуралистичные цветочные узоры для парчи. Новые «садовые» цветы — гвоздики, анемоны, гиацинты, первоцветы, тюльпаны и лютики — теперь выращивали в керамических горшках, идеально подходивших для городских апартаментов и небольших участков земли (Uglow 2004: 139). В интерьере убранстве традиционно застывшие цветочные композиции сменились аранжировками нарочито непритязательными и близкими к природе. В моду вошли новые формы сосудов — например, английские вазы для срезанных цветов и веток (bough pots) и французские «луковичные» вазы или прямоугольные цветочные ящики (caisse à fleur). Мода на сочетание цветов с сучьями и тонкими ветвями нашла отражение и в новых видах вышивки, и в дизайне тканей: «Нарцисс, роза, жасмин, цветок апельсинового дерева, примула и тысяча других пленяют два наших чувства — и красотой, и благоуханием <sic!> аромата <sic!>... когда суровые зимние ветра лишают нас оригинала, мы копируем его в живописи, лакировке и вышивке» (The Female Spectator, 1745, цит. по: Ibid.: 116). Эти символы скоротечного бытия обитают для нас сразу в двух измерениях: и как живые цветы, и как вышитые орнаменты, — а двумерность и отсутствие теней лишь подчеркивают их амбивалентность.

Впрочем, с развитием технического прогресса появилась возможность создать совершенно новый вид тканых цветочных композиций. Лионский производитель шелка Жан Ревель (1684–1751) представил эскизы объемных узоров; объем получался за счет тщательной проработки полутонов. Используемая Ревелем техника «скрытых точек» (points gentrés) позволяла бесшовно соединять уточные нити разного цвета, создавая эффект светотени. Самые изысканные плательные шелка того времени сочетали разные типы плетения — полотняное,

атласное и брокарное, — и именно в этой технике как натуралистичные, так и стилизованные цветочные мотивы раскрывались особенно выразительно. Узоры, где ленты, гирлянды и кисти переплетались с ветвями и сучьями, создавали иллюзию третьего измерения, доселе незнакомого текстильному искусству. На изготовление брокалей уходило до ста пятидесяти челноков. Лион также славился вышитыми мужскими жилетами. Помимо цветов, в их причудливые орнаменты вплетались изображения грибов, обезьян... Многочисленные эскизы — отнюдь не пустые фантазии: до нас дошли и сами вещи, например жилет с обезьянами из музея Виктории и Альберта. Большой известностью в Лионе пользовался «цветочный курс» (*classe de fleur*), на котором вплоть до XIX века преподавали мастерство ботанического рисунка. Аналогичные учебные заведения, а также коллекции живописных гербариев, обслуживавшие потребности набивного хлопчатобумажного производства, создавались и в Мюлузе. Натали Ротштейн в своих работах восстановила историю сотрудничества торговца шелком Даниеля Вотье и художницы-орнаменталистки Анны Марии Гартуэйт, жившей в середине XVIII века в лондонском районе Спиталфилдс. На творчество Гартуэйт оказали влияние и современная ботаническая гравюра, и образцы индийского текстиля, поставлявшегося в Англию Ост-Индской компанией. И вместе с тем ее гармоничным цветочным композициям была свойственна характерная «британская» сдержанность, заметно отличавшая их от французской продукции. Парчовые ткани, созданные по ее рисункам, выделялись контрастным фактурным фоном, который особенно выигрышно смотрелся в динамике, при движении тела. В период с 1741 по 1751 год Вотье приобрел у Гартуэйт 122 эскиза; иногда, вероятно, следуя пожеланиям клиентов, он поручал своим ткачам менять предложенные художницей цветочные решения и фоны.

Стереотипное представление о связи цветочного узора исключительно с женским костюмом опровергается историей мужской моды. В XVIII столетии парадные костюмы аристократов богато расшивались как стилизованными, так и натуралистичными, по новой моде, цветами — жасмином, гипсофилой и прочими. Придворная страсть к гедонизму находила выражение не только в отделке королевских платьев: если верить английскому путеводителю XVIII века, Мария-Антуанетта спала в подвесной кровати-корзине, утопавшей в розах. Садоводство в высшем обществе отнюдь не было поверхностным увлечением. Женщины из аристократических кругов и даже английская королева Шарлотта и ее дочери с большим интересом занимались переводом ботаники на язык изящных искусств — например, искусства

вышивки. Знаменитая госпожа Делейни (1700–1788) прославилась своими натуралистичными текстильными цветами, вдохновлявшими ее окружение. Классификационная система, обнародованная шведским исследователем Карлом Линнеем в период с 1735 по 1774 год, объединила усилия художника, дизайнера и ученого. В этой системе были учтены как поразительные ботанические открытия Нового Света — например, перуанская настурция или цикламен, — так и популярные садовые цветы: пион, белая и дамасская роза, мак, аурикула (для которой создавались специальные подставки, или «театры»), ипомея, анемон, жимолость, василек, тюльпан и нарцисс. В Мальмезоне у Жозефины работала целая команда, в том числе «Рафаэль ботанической живописи» Пьер-Жозеф Редуте и ботаник Эме Бонплан, который сопровождал в путешествиях исследователя Александра фон Гумбольдта. Ученицами и покровительницами Редуте были пять французских королей и императриц — факт, свидетельствующий о высоком статусе ботаники в те времена. Связь между керамической росписью и ботанической иллюстрацией общеизвестна (см., например, атлас *Flora Danica*); однако текстильный дизайн также составляет полноценный элемент этой парадигмы. Первое описание клеток растения, опубликованное в 1664 году, принадлежит Роберту Гуку. Микроскопические исследования клеточной структуры растений в конце XVIII века почти сразу же нашли отражение в орнаментах, отличавшихся почти сюрреалистической стилизацией и калейдоскопической насыщенностью. Эти миниатюрные композиции оказались исключительно удобными для механической набивки узоров на хлопке с помощью вальков, налаженной в Кольмаре в 1795 году. Множество образцов этих тканей, известных как ситцы, собрано в знаменитом альбоме Барбары Джонсон (1738–1825).

В XIX столетии слава вышивки несколько потускнела. Теперь в моду вошли роскошные узорные шелка. Предпочтение отдавалось орнаментам с крупными цветами — сиренями, лилиями, бурбонскими розами, что коррелировало с успехами декоративного садоводства. Сезон цветения тогда был короче, а сами растения считались гораздо более редкими, чем сегодня, невзирая на попытки состоятельных людей выращивать их в частных оранжереях. Великолепный альбом Жана Луи Прево «Коллекция цветов и фруктов» (*Collection des Fleurs et des Fruits*, 1805), выполненный в технике точечной гравюры, считается первым изданием, специально предназначенным для художников по фарфору, обойным и ситцевым тканям. В него вошли натуралистично выписанные цветы, собранные в композиции, на первый взгляд, естественные, но невозможные в природе. В сопровождающем

гравюры тексте излагалась история искусства вышивки. Иллюстрации из этого альбома показывают, как в XIX веке развивался печатный (не вышитый) текстильный орнамент: мы видим перекрещивающиеся стебли и лепестки и тщательную штриховку, создающую светотень, в подражание масляной живописи. В Париже эпохи Второй империи цветочный рынок превратился в настоящее событие. Торги проходили дважды в неделю, рынок украшали угловые павильончики, а продавщицы отличались специфическим эротичным шармом. Лионские мастера выпускали ткани с крупными реалистичными цветами, чьи названия звучали столь же экзотично, как и украшавшие их крупные реалистичные цветы и птицы: каемчатый атлас (*liseré*), дамаск или парча; *impression ad hoc* (где узорчатый шелк-*chiné* сочетался с иллюзионистскими мотивами), вышитый шелк (*broché*) и шелк с серебряной ламелью. На одной из тканей изображались опадающие лепестки и чашечки роз; другие мерцали, подобно серебряным перегородкам эмалей в стиле мэйдзи. Роскошные лионские *velours au sabre* 1880-х годов, обычно украшенные цветочным орнаментом, представляли собой эффектные ткани атласного плетения: узор печатался на основу еще до запуска ткацкого станка, а ворс затем вручную выстригался на участках переплетений основы. Та же эпоха породила и изысканные «цветочные» кружева с натуралистичными изображениями ирисов и папоротников; образцы этих прекрасных работ хранятся в брюссельском «Музее костюма и кружева» (*Musée du Costume et de la Dentelle*). Подобные туалеты имели спрос в обществе, где считалось, что зрелым дамам неуместно украшать себя живыми цветами, бывшими прерогативой молодости. Вместо этого предписывалось использовать искусственные цветы, вплетенные в узор ткани или выполненные из специальных декоративных материалов (Corbin 1996: 193). Текстильное производство, флористика и садовое искусство иногда взаимодействовали весьма непредсказуемо: например, в 1830 году прообразом газонокосилки послужил станок для обрезки бархатного ворса (Mosser 1999: 50). Бальные платья Прекрасной эпохи вынуждены были соперничать и с ярким газовым освещением, и с пышными архитектурными композициями из роз, папоротников и плюща, которые украшали интерьеры богатых особняков. Дизайнеры обоев и декоративных тканей создавали невероятные комбинации узоров или соединяли цветочные мотивы с образами, увиденными в микроскоп. Пруст, рассуждая о цветочных орнаментах, замечал: «Будь они живыми, эти розы оказались бы слишком правильными, слишком совершенными, — их обаяние заключалось в самой изощренности их отделки». Прекрасные розы, некогда произраставшие

в Эдеме, лишённые шипов и привлекавшие охотников за девственницами, к XIX веку превратились в плотский и блистательный символ изобилия и гибридизации XIX века.

Стиль модерн тяготел к полевым цветам и непривычным образам, таким, например, как чертополох. На английских виллах, организованных в духе Движения искусств и ремесел, «дикие» растения высаживали в горшки, врытые в газон; это создавало иллюзию ожившей средневековой шпалеры. Эта «естественность», как в свое время и в английском пейзажном парке эпохи Просвещения, была в высшей степени продуманной и театрализованной. Та же тенденция просматривалась и в дизайне чайных платьев. В текстильном и ювелирном дизайне стиль арт-пувеаи отдавал предпочтение розам, хризантемам, макам, василькам, анемонам и анютиным глазкам, причем стебель часто служил композиционным стержнем.

Женская мода XX века явно была увлечена стилизованными флоральными формами — от графичной бисерной вышивки-розы на танцевальных платьях 1920-х годов до дерзкой, едва ли не первобытной аранжировки «лепестковых» нарядов из коллекций Зандры Роудс в 1970-х. В 1980-х годах Валентино расширял свои костюмы и платья бисером и пайетками, отсылая к характерному для текстильного дизайна французского рококо сочетанию перьев, цветов и леопардового принта, воплощая напряжение между женственным и хищным, которое стоит за большей частью образов соблазна XX века. Вечерние туалеты и нижнее белье от Мадлен Вионне повторяли форму цветочных лепестков, распускаясь вокруг тела во время движения. Дизайнер Рауль Дюфи создал сотни цветочных текстильных орнаментов в стиле ар-деко для модельера Поля Пуаре. Мотив женщины-цветка лежал в основе нарядов, выполненных в послевоенном стиле New Look. В 1950-х годах предпринимались попытки возродить дизайн плательных и интерьерных тканей в стиле 1850–1860-х годов — то, что сегодня мы называем ситцами. Модельеры XX века часто использовали цветок как эмблему дома мод, украшавшую коробочки с духами или упаковки — камелия у Chanel и ландыш у Dior. Совсем недавно дизайнеры-авангардисты Viktor & Rolf представили цветочную коллекцию, своеобразную пародию на парфюмерную индустрию и коммерциализированную моду.

Цветочные мотивы могут иметь также национальные и политические коннотации. Как показала Лу Тейлор, в годы нацистской оккупации французские модельеры украшали платья внешне невинными васильками, маками, колосьями и маргаритками («парижскими ромашками»), складывавшимися в цвета триколора; это был

завуалированный акт сопротивления. Существовали туалеты откровенно космополитичные и экзотические: от платья с капюшоном в стиле Liberty с рисунком, напоминающим пуансеттию, до якобы созданного Lanvin ансамбля в стиле ар-деко, состоящего из платья, короткой пелерины и комбинации. Обе вещи хранятся в коллекции Национальной галереи Виктории в Мельбурне. Каждая из них связана с коллективными грезами о дальних странах и экзотических культурах. На каждой орнамент сочетается с конструктивными возможностями модели — будь то открытое платье с нижней юбкой, платье с фижмами (*robe à la française*) и эффектными буфами на рукавах или же платья 1930-х годов, сшитые по косой и такие легкие, «как дуновение зефира», что цветочный узор можно как следует разглядеть только на живом человеке или манекене.

Текстильный цветочный орнамент нередко становился источником новых творческих идей. Как замечал в XVIII веке Франсуа Александр де Гарсо, автор трактата о портновском деле, искусно и экономно раскроить платье, учитывая раппорт цветочного узора, — настоящее испытание для швеи (цит. по: Hart & North 1998: 54). К этому историческому опыту и ремесленным техникам обращаются сегодня ведущие современные дизайнеры. Так, в произведениях Йодзи Ямамото содержатся аллюзии на расписные и набивные хлопчатобумажные ткани XVIII века, служившие как основным материалом, так и подкладкой. Едва заметная вышивка, заплатки семи оттенков зеленого и контрастная бархатная вставка на спинке напоминают о мастерах прошлого, умевших обновлять одежду, сохраняя ее целостность и функциональность. Лоскутный жакет составляет эффектную пару к струящейся юбке, у которой полы слегка подобраны и закреплены по бокам (*retroussé dans les roches*), чтобы ткань не волочилась по земле. Эту модель можно сравнить с жакетом-казакином (*casquin*) из шелковой парчи. Легкий, нарядный ансамбль, напоминающий об отдыхе и верховой езде, судя по фасону, датируется, вероятно, 1730–1750-ми годами. Богатая фактура ткани гродетур (*gros de Tours*), крупный раппорт и несколько причудливое взаимодействие подчеркнуто стилизованных цветов с золотым ажурным рисунком — все это свидетельствует о том, что ткань изначально была предназначена для одежды другого типа. Добиться гармонии при таких обстоятельствах — настоящее мастерство: швее удалось совместить чрезмерно крупный раппорт на шве по центру спинки, создав модный акцент в форме колокольчиков.

Как пишет современный японский автор, размышляя о постмодернистском обществе, «наше влечение к моде и стремление творить

с помощью силуэтов можно сравнить с попыткой залатать распавшееся „я“, оторванное от ткани общества и истории... и с ностальгией, от которой мы неспособны окончательно избавиться» (Kohmoto et al. 2004: 273). Возрождение цветочных мотивов в современной женской моде, возможно, и является откликом на эту потребность в ностальгии. Мы ностальгируем по женственности, которую одни пытаются обрести, другие эксплуатируют или пародируют, — но никто из нас, в отличие от людей ушедших эпох, уже не знает толком, что это такое.

Перевод с английского Елены Кардаш

Литература

- Arizzoli-Clémentel 1996* — Arizzoli-Clémentel P. The Textile Museum. Lyons; Paris: Musées et Monuments de France, 1996.
- Bernier 1919* — Bernier F. Travels in the Mogul Empire, 1919.
- Blythe 1986* — Blythe R. Heavens on Earth. Writers and Gardens // Country Life. 1986. May 1. P. 1172–1174.
- Brown 1999* — Brown J. The Pursuit of Paradise. A Social History of Gardens and Gardening. London: Harper Collins, 1999.
- Cavaliere 1995* — Cavaliere Barbara (ed.). Bloom. N. Y.: The Metropolitan Museum of Art, 1995.
- Corbin 1996* — Corbin A. The Foul and the Fragrant. Odour and the Social Imagination. London: Macmillan, 1996.
- Frye & Robertson 1999* — Frye S., Robertson K. (eds) Maids and Mistresses, Cousins and Queens. Women's Alliances in Early Modern England. N. Y.; Oxford: OUP, 1999.
- Hart & North 1998* — Hart A., North S. Fashion in Detail. From the 17th and 18th Centuries. N. Y.: Rizzoli, 1998.
- Hayden 1980* — Hayden R. Mrs Delany. Her life and her flowers. London: British Museum Press, 1980.
- Jacqué et al. 2002* — Jacqué B., Jacqué J., Denis R. Comme un jardin. Le végétal dans les étoffes imprimées et le papier peint. Aix-en-Provence: Edisud, 2002.
- Kohmoto et al. 2004* — Kohmoto Sh. et al. Colors, MOMA Kyoto/Mori Art Museum Tokyo, 2004.
- Lack 2001* — Lack H. Walter, Garden Eden. Masterpieces of Botanical Illustration. Cologne: Taschen, 2001.
- Le Dantec & Le Dantec 1993* — Le Dantec D., Le Dantec J.-P. Reading the French Garden: Story and History, transl. Jessica Levine. Cambridge, MA: MIT Press, 1993.

- Michel et al. 2002* — Michel M. R., Sutton P. C., Rebbert C. R., Drayton C. A. The Floral Art of Pierre-Joseph Redouté. Bruce Museum of Arts & Science and Kimbell Art Museum. London: Frances Lincoln, 2002.
- Mosser 1999* — Mosser M. The Saga of Grass: From the Heavenly Carpet to Fallow Fields // Georges Teyssot (ed.). The American Lawn. N. Y.: Princeton Architectural Press, 1999. P. 50.
- Néto 2001* — Néto I. Musée Cognacq-Jay. Catalogue des Collections. Le Mobilier. Paris: Paris-Musées, 2001.
- Parker 1984* — Parker R. The Subversive Stitch. Embroidery and the making of the feminine. London: The Women's Press, 1984.
- Richards 1999* — Richards S. Eighteenth-century ceramics. Products for a civilised society. Manchester; N. Y.: Manchester University Press, 1999. P. 115.
- Riello & Lemire 2008* — Riello G., Lemire B. East and West: Textiles and Fashion in Early Modern Europe // Journal of Social History. 2008. 41/4. P. 887–916.
- Sotheby's 1987* — Sotheby's. A Magnificent Collection of Botanical Books. London: Sotheby's, 1987.
- Teyssot 1999* — Teyssot G. (ed.) The American Lawn. N. Y.: Princeton Architectural Press, 1999.
- Uglow 2004* — Uglow J. A Little History of British Gardening. London: Chatto and Windus, 2004.
- Walker 1998* — Walker D. Flowers Underfoot. Indian Carpets of the Mughal Era. London: Thames and Hudson, 1998.
- Walter Lack 2001* — Walter Lack H. Garden Eden. Masterpieces of Botanical Illustration. Cologne, Taschen, 2001. P. 16.

Примечание

1. Версии этого эссе ранее были напечатаны в изданиях: Everlasting: The Flower in Fashion and Textiles, exhibition, curator Roger Leong. Melbourne, National Gallery of Victoria, 2005. P. 14–22; Flowers in the Art of Dress across the World / Berg Encyclopedia of World Dress and Fashion. Vol. 10: Global Perspectives / General eds Joanne Eicher, Phyllis G. Tortora. Berg, 2010. P. 146–155; Mode, Blumen und botanisches Wissen (Fashion, flowers and botanical knowledge) // Furor Floralis Textildesign und Landschaftsarchitektur, exhibition cat, St Gallen, Textilmuseum, 2015.