

Ольга Герасимова —

историк костюма, искусствовед.

Окончила магистратуру по
направлению «История искусств:
история костюма и текстиля»
в университете Глазго.
olga.ig.ge@gmail.com

Великолепный Ворт

Введение

Имя Чарльза Фредерика Ворта (1825–1895) не понаслышке знакомо всем интересующимся историей моды: без его упоминания не обходится ни одна публикация о моде XIX века, оно непременно есть в каталоге любой крупной коллекции исторического костюма. Тем удивительнее кажется тот факт, что проходившая в парижском Пти-Пале в 2025 году выставка «Ворт. Изобретая высокую моду» стала первой масштабной монографической ретроспективой, посвященной первому в истории кутюрье и его модному дому, просуществовавшему почти целое столетие.

«Ворт. Изобретая высокую моду» (Worth. Inventer la haute couture) — совместный проект парижского музея моды Пале-Гальера и музея изящных искусств Пти-Пале, кураторами которого выступили сотрудницы обеих институций: Софи Гроссьор (ПГ), Марин

**«Ворт.
Изобретая
высокую моду».**

Пти-Пале, Париж,
Франция. 7 мая —
7 сентября 2025



Кизиель и Рафаэль Мартен-Пигаль (ПП). Выбор экспозиционной локации — именно Пти-Пале — не случаен. По словам кураторов, здание бывшего павильона Всемирной выставки 1900 года в стиле «бозар» как нельзя лучше соответствует духу времени, когда Париж являлся эпицентром культурной жизни, а сам модный дом Worth был на пике славы. Располагаясь в самом сердце столицы Франции, на улице Рю-де-ла-Пе, 7, между Вандомской площадью и Оперой Гарнье, он был не только местом притяжения для самых блестящих модниц, будь то императрица Евгения или актрисы Сара Бернар и Ида Рубинштейн, но и объектом вдохновения для знаменитых писателей, например Теофиля Готье и Эмиля Золя. Кураторы также отмечают, что неоднократное сотрудничество Чарльза Фредерика Ворта и его последователей с художниками, фотографами и ремесленниками позволило расширить диалог между модой и авангардным искусством второй половины XIX — начала XX века (Worth 2025: 6).

Не стоит забывать о том, что выставочное крыло Пти-Пале монументально и имеет площадь около 1100 квадратных метров, что не только соответствует масштабу личности «диктатора моды», как называли современники Чарльза Фредерика, но и грандиозной задумке кураторов — осветить расцвет и упадок всей династии модельеров Ворт. Работая над реализацией проекта в течение трех лет, кураторам удалось заполучить из музейных и частных собраний по всему миру лучшие экземпляры творений модного дома. Многие из них потребовали тщательной и дорогостоящей реставрации, которая стала возможна благодаря щедрому спонсированию главного бенефициара — Chanel (Vernet 2025). Всего в экспозицию вошло 400 объектов, как одежды и аксессуаров, так и предметов живописи, графики, стекла, ювелирных изделий, архивных фотографий. Марин Кизиель подчеркивает, что трудности организации выставки подобного диапазона и хрупкость многих экспонатов делают ее поистине уникальным событием (Worth 2025: 8).

Сценография выполнена архитектурным бюро Helft & Pinta, которое специализируется на оформлении художественных выставок. Его подход рационален и деликатен: пространственное решение и экспозиционный инвентарь разрабатывались под каждый раздел выставки, которые, в свою очередь, маркируются плавными переходами приглушенной палитры цветов. Предметы одежды демонстрируются с разных сторон, преимущественно на портновских манекенах в просторных витринах, приподнятых на небольшом подиуме. Грамотное расположение самих крупногабаритных витрин в залах, а также

объектов внутри благоприятствует свободному обзору и максимальной видимости экспонатов. Как мы увидим в дальнейшем, дизайнерам также удалось успешно вписать косвенные нарративы выставки в общую канву повествования¹.

Обзор ВЫСТАВКИ

Выставку открывает лиминальное пространство, устроенное наподобие пронаоса. Здесь наглядно рассматривается общая генеалогия династии Вортов, а также демонстрируются живописные и фотографические портреты ее значимых представителей. В центре внимания, конечно же, отец-основатель — Чарльз Фредерик Ворт, чья персона представлена несколькими сериями работ парижских фотоателье Шарля Рётлинжера и Надара. Кураторами справедливо отмечается, что, несмотря на разнообразие, все они отражают озабоченность кутюрье саморепрезентацией: он неизменно позирует в берете или токе, с шелковым галстуком-бабочкой, облаченный в шлафрок или с вальяжно накинутым на плечи пальто с меховой оторочкой. Подобный сарториальный «ассамбляж» часто применялся французскими и британскими художниками второй половины XIX века для того, чтобы дистанцироваться от образа ремесленника и вызвать ассоциации с великими мастерами прошлого (очевидная аллюзия на автопортреты живописцев Золотого века, например Рембрандта или Сальватора Розы; Sguise 1996: 112). Очевидно, что, позиционируя себя посредством одежды как художника от мира моды, Ч. Ф. Ворт невербально выражал убежденность в том, что она сродни искусству. Речь, конечно же, не идет о моде как о социокультурном явлении в широком понимании, а исключительно о моде высокой, к зарождению которой он имеет самое непосредственное отношение.

Итак, как же Чарльз Фредерик Ворт создал высокую моду? Был ли он настоящим инноватором, визионером или скорее адаптивным предпринимателем? Действительно ли ему принадлежит столько нововведений, сколько приписывается? И как созданный им первый в истории модный дом просуществовал на протяжении почти столетия под управлением его последователей? Об этом в хронологическом порядке рассказывают девять тематических разделов выставки.

Первый раздел — «Ворт и Боберг» — обращается к истокам карьеры Чарльза Фредерика Ворта, англичанина, в 1846 году приехавшего из Лондона в Париж и устроившегося клерком в торговый дом «Гажлен». Быстро достигнув профессиональных высот, уже

в 1853 году он становится партнером фирмы, а еще через пять лет совместно со шведским предпринимателем Отто Бобергом открывает свой собственный модный дом, расположившийся, как уже говорилось, в самом центре города. Топографическая близость к императорскому двору, а также оперативно налаженные с ним связи стали одними из определяющих факторов молниеносного успеха у французской аристократии. Однако ключевую роль все же сыграло умение самого кутюрье адаптировать свой предыдущий опыт под нужды новой клиентуры. Так, от Гажлена была позаимствована практика показа моделями последних новинок, которая в скором времени стала сезонной, а затем превратилась в полноценное дефиле, устраивавшееся с шиком в салоне модного дома². От Гажлена же, специализировавшегося на готовом платье, был перенят метод конфекционного изготовления одежды, применявшийся в том числе и для маскарадных нарядов. Это прекрасно проиллюстрировано серией акварельных рисунков, свидетельствующих о весьма ограниченном количестве фасонов и одновременно о тематическом и орнаментальном разнообразии, доступном посетительницам маскарадных балов времен Второй империи. Также серийной, но поистине инновационной моделью Ворта 1860-х годов стало платье-трансформер, облегчающее даме процесс переодевания в течение дня, поскольку оно имело два корсажа — один закрытый, с длинными рукавами для дневных выходов, а другой с короткими и глубоким декольте для вечерних. Низ у таких ансамблей оставался неизменным — объемная юбка на кринолине, который Ворт вопреки многим предубеждениям не изобрел, но неоднократно трансформировал. Например, два демонстрируемых платья-трансформера, бледно-голубого и нежно-зеленого цветов, имеют уплощенные спереди и удлиненные сзади кринолины, способствовавшие ношению длинного трена (ил. 1 и другие иллюстрации см. во вкладке 3). Такой силуэт, как и характерная пастельная гамма оттенков, стал визитной карточкой фирмы Ворта и Боберга, о чем свидетельствуют портреты императрицы Евгении и ее фрейлин кисти Франца Ксавера Винтерхальтера.

Как следует из названия — «Ворт и Боберг становится Вортом», — второй раздел выставки обращается к этапу после 1870 года, когда модным домом кутюрье стал управлять единолично. Это событие хронологически совпало с падением Второй империи, что ничуть не пошатнуло его престиж: клиентура активно расширялась за счет новых буржуа и творческой интеллигенции, а заказы поступали буквально со всех концов света, несмотря на баснословные цены. Именно в этот период вкус и видение модельера окончательно стали доминировать

над предпочтениями заказчика. С легкой руки Ворта в моду повсеместно входит «обивочный» стиль, получивший название из-за сходства с популярной в последней трети XIX века эклектичной манерой сочетать в интерьере и предметах мебели ткани разных текстур, а также обильно декорировать их текстильной галантерей. К нему относится серо-синее шелковое платье начала 1870-х годов, отделанное по квадратному вырезу декольте, низу корсажа, манжетам и всей высоте юбки широкими разноцветными шелковыми лентами с бахромой. Другой, более поздний экземпляр второй половины 1880-х интересен не только тем, что констатирует длительную востребованность «обивочного» стиля: выполненное из велюра и шелка с вышитым серебряной нитью фолиажным орнаментом, платье когда-то имело циановый, а не темно-зеленый цвет. Об этом мы знаем благодаря портрету Луизы ван Лон-Борски, на котором она запечатлена в данном наряде, написанном Александром Кабанелем в мельчайших подробностях. И хотя его подлинность вызывает некоторые сомнения, кураторы посчитали, что важнее продемонстрировать оба предмета в паре не только как редкий случай сохранности изображенной на картине одежды, но и как наглядный пример цветовой деградации (ил. 2).

Займствуя название у одноименного романа Стефана Цвейга, третий раздел выставки — «Двадцать четыре часа из жизни женщины» — обращается к многообразию одежды, производимой фирмой Ворта для дам из высшего общества, менявших как минимум четыре наряда в день. Спектр представленных экспонатов ранжируется от повседневных и вечерних платьев до оперных мантий и свадебных ансамблей, охватывающих период 1880–1890-х годов, постепенно вводя изделия авторства Жана-Филиппа Ворта (1856–1926), сына основателя династии, вставшего во главе модного дома после смерти отца в 1895 году (ил. 3). Отсутствие строгого хронологического следования позволяет на контрасте проследить как смену силуэта, постепенный отказ от массивного турнюра в пользу расклешенной юбки, уравновешиваемой верхом с объемными рукавами жиги, так и разницу в подходе к дизайну отца и сына. Так, Жан-Филипп отказался от чрезмерно пышного декора, предпочитая монотонность, орнаментальное однообразие, ясность и текучесть линий, ставших характерными чертами моды Прекрасной эпохи. Силуэтная линейность его творений во многом достигалась благодаря применению бесшовного кроя «принцесса», перенятого от отца, который ввел его в оборот еще в 1870-х годах. Необходимо также отметить, что с точки зрения выставочного дизайна этот раздел самый нестандартный: одну

половину круглого зала занимает полуциркулярная витрина с предметами гардероба, в то время как на противоположной стене экспонируются сюжетные картины и портреты, запечатлевающие женщин в аналогичной одежде. Таким образом создается паноптический эффект, позволяющий зрителю с легкостью проводить визуальные параллели.

«Историзм и маскарадный костюм» — четвертый раздел, также темпорально обращающийся к концу XIX века, но исключительно в рамках неформальной дамской одежды. Как уже упоминалось, Ворты стали поставщиками маскарадного костюма с первых лет существования фирмы, но наибольшей славы на этой стезе достигли именно в Прекрасную эпоху, знаменитую костюмированными балами в Париже, Лондоне и Нью-Йорке небывалого прежде размаха. В отличие от первого раздела, где маскарадное платье было представлено только посредством графических изобразительных источников, здесь помимо сохранившихся предметов одежды преобладает фотографический материал, включающий также обширный личный архив Вортов, предпочитавших формат костюмированных вечеринок для семейных торжеств. Учитывая, что маскарадное платье конструктивно и силуэтно ничем не отличалось от модного, именно благодаря наличию фотографий, фиксирующих как сам наряд, так и сопутствующие атрибутику и реквизит, зачастую можно угадать персонификацию или отсылку к определенной эпохе. Например, само по себе платье, созданное Чарльзом Фредериком Вортом для Мари де Бенардаки (1855–1913) в 1891 году, не имеет ни тематических, ни символических реминисценций, тогда как ее студийный фотопортрет в нем, а также в шлеме с плюмажем и копьем в руке с иконографической точностью воспроизводит образ выбранного мифологического персонажа — валькирии (ил. 4). К концу XIX века маскарадный костюм был отнюдь не единственным неформальным предметом женского гардероба, где допускались историзмы. Так называемые чайные платья свободного покроя, которые носили только в домашней обстановке, часто изобиловали деталями, вдохновленными модой прошлых веков. Два демонстрируемых чайных ансамбля 1890-х годов своими кружевным воротником и складкой Ватто на спине отсылают к XVII и XVIII векам соответственно.

В пятый раздел — «Особые клиенты и поводы» — вошли самые экстраординарные наряды, созданные модным домом Worth на рубеже XIX–XX веков. Их необычайно длинные трены потребовали установки по центру зала крупногабаритных витрин с террасированными подиумами, что позволило не только элегантно и без

стеснения сгруппировать экспонаты, но и эффектно их продемонстрировать (ил. 5). Особого внимания здесь заслуживают ткани, изысканно отделанные или изготовленные специально для каждого заказа. Например, из трех платьев, принадлежавших одной из самых блестящих модниц Прекрасной эпохи графине Элизабет Греффюль (1860–1952), одно инкрустировано белыми шелковыми лилиями по черному бархату, другое вышито «византийскими» узорами из пайсток и канители, а третье покрывает причудливый мотив в виде медальона, заимствованный из османского текстиля XVI века. Бархатная парча для последнего была выткана на лионской шелковой мануфактуре Tassinari & Chatel, возрождение которой началось при участии Чарльза Фредерика Ворта. Этому сотрудничеству посвящена часть контекстуальной экспозиции о поставщиках модного дома, расположенной по периметру зала. Тут также стоит сделать акцент на еще одной мануфактуре — Faure Frères, специализировавшейся на производстве репсовых лент, используемых в том числе в качестве лейблов с 1860-х годов³. Фирма Worth была отнюдь не первой, прибегнувшей к их использованию для подтверждения оригинальности изделия, однако применение вытканной прописной подписи кутюрье, что, по мнению кураторов, аналогично автографу художника, стало настоящим новшеством в конце 1880-х годов.

Пятый раздел завершает первую половину выставки. Деление хоть и отсутствует формально, но маркируется архитектурно, экспозиционно, темпорально и содержательно. Так, первые пять залов довольно масштабны, объединены единой бело-голубой гаммой и преимущественно оснащены габаритными витринами, тогда как последние четыре — меньше размером, варьируются в цветовой палитре от светло-зеленого до насыщенного изумрудного, а витрины в основном индивидуальные. Изначальный размеренный темп выставки соответствует четко выстроенной хронологии, которая плавно следует истории успеха модного дома Worth с момента его основания и до начала XX века. Однако во второй части, продолжающей рассказ вплоть до его закрытия в 1950-х годах, нарратив заметно ускоряется, становится скачкообразным, разрабатывается на подтемы, требуя большего вмешательства со стороны кураторов в форме дополнительных текстов и комментариев. При этом в экспозиционном плане акцент довольно резко перемещается с предметов одежды на архивные фотографии и малые формы, что говорит о редкой сохранности изделий фирмы Worth последних непростых десятилетий ее существования.

Намек на кризисные явления наблюдается уже в шестом разделе, упоминающем о кратком пребывании молодого Поля Пуаре (1879–1944) в качестве ведущего дизайнера в модном доме Worth в первые годы XX века. Нанятый для модернизации, Пуаре тем не менее пришлось не по вкусу постоянной клиентуре, не оценившей ни радикальную простоту свободного кроя, ни восточные мотивы в разработанных им моделях. Курьезно, но популярность и славу он снискал лишь основав собственный дом, нововведения которого вскоре стали копировать и бывшие работодатели — братья Жан-Филипп и Гастон Ворти. Так или иначе, но они продолжили непоколебимо сохранять престижную позицию среди парижских кутюрье вплоть до начала Первой мировой войны. Об этом свидетельствует альбом «Подлинная и поддельная эlegantность» (1914) карикатуриста Жоржа Гурса (1863–1934), известного как Сем, мастерски запечатлевшего моделей Ворта, Жанны Пакен, Луизы Шеру и других модных домов конца Прекрасной эпохи, расположившихся на или рядом с Рю-де-ла-Пе, давшей название этому разделу выставки.

Седьмой раздел продолжает исследовать топонимику Рю-де-ла-Пе и сосредотачивается на здании № 7, восемь этажей которого с 1858 по 1954 год занимал кутюрный дом Worth. На кадрах, отобранных кураторами, как презентабельная сторона его жизни — показы, дефиле, примерки, визиты именитых клиенток, так и обычная повседневность — работа закройщиков, портных, швей, модисток в ателье, фотографов и моделей — в фотоателье. Как часто бывают организованы подобные экспозиции: в витринах собран рабочий инструментарий различных мастеров, занимавшихся отделкой предметов одежды. Вышивка бисером или пайетками, аппликация, декорирование галантереей или искусственными цветами — все это, безусловно увеличивая стоимость, делало каждое из десяти тысяч производимых ежегодно модным домом изделий уникальным. В особом фокусе этого раздела — транспортировка кутюрных вещей по всему миру в сундуках и чемоданах класса люкс, изготавливавшихся не менее именитым соседом по улице Рю-де-ла-Пе — Луи Вюиттоном. Перевозимые в них предметы гардероба предварительно тщательно обертывали слоями тонкой папиросной бумаги, которую также приметывали по краям для надежности. Именно в таком необычном виде сохранилось свадебное платье из бархатной парчи, изготовленное в 1922 году для мадемуазель Рекопэ, по неизвестным причинам оставшееся невостребованным (ил. 6).

«На заре XX века» — предпоследний, восьмой раздел выставки, возобновляющий хронологию повествования. Основные акцен-

ты расставлены на двух эпохальных для Вортов событиях. Одно из них — сотрудничество с ювелирным домом Cartier, начавшееся еще при Чарльзе Фредерике и укрепившееся на рубеже веков благодаря брачным союзам между наследниками двух семейств. Тесные родственные связи и международные амбиции привели к одновременному открытию филиалов в Лондоне в 1902 году, как раз в преддверии коронации Эдуарда VII. Как уточняют кураторы, стоявшие тогда во главе домов Пьер Картье (1878–1964), Жан-Филипп и Гастон Ворты были большими почитателями эстетики XVIII века, что нашло отклик у эдвардианской лондонской публики. Это взаимное пристрастие элегантно отражено в оформлении витрины, где в окружении гипсовых оттисков тиаар Cartier располагается утонченное домашнее платье начала 1900-х годов из шелкового сатина в черно-белую полоску с укороченным двубортным корсажем, кружевной отделкой по манжетам укороченных рукавов и вырезу декольте, а также с муслиновым фишю, что в целом определенно стилистически отсылает к моде 1780–1790-х годов (ил. 7). Вторым поворотным событием, конечно же, стала Первая мировая война, во время которой здание модного дома Worth было занято госпиталем. Ее отголоски прослеживаются в таких названиях моделей, как «Мобилизованная» или «Артиллеристка», представленных в серии набросков коллекций первых послевоенных лет. Большое количество костюмов-тальер и спортивной одежды из нового модного трикотажного материала — джерси — также свидетельствует о фундаментальных изменениях как в образе жизни женщин из высшего общества, так и в создаваемых для них модных тенденциях.

Тема «ревуших» 1920-х годов подробнее раскрывается в одноименном заключительном разделе выставки. Его открывает масштабный коллаж, сопоставляющий эскизы и фотографии моделей из коллекций 1924–1929 годов, созданных под руководством представителя третьего поколения династии Вортов — Жана-Чарльза (1881–1962). Этот небольшой исследовательский проект, осуществленный кураторами совместно с сотрудниками Парижского архива и лондонского музея Виктории и Альберта, позволил не только наглядно продемонстрировать, как изображенное модельером обрело форму реальных предметов одежды, но и точно датировать некоторые из экспонатов, представленных здесь же в витринах. Большинство из них — характерные для стиля флэппер платья-чехлы с заниженной талией, расшитые бисером и стеклярусом или же сшитые из принтованного и тканого текстиля, выполненного по эскизам художника-фовиста Рауля Дюфи (1877–1953) и мастера ар-деко Жана Дюнана (1877–1942).

Особого внимания в этом разделе заслуживает мини-экспозиция, посвященная сотрудничеству со знаменитым художником-ювелиром и художником по стеклу Рене Лаликом (1860–1945), создавшим флаконы для парфюмерной линии модного дома Worth. Благодаря коллаборации с Международной омотекой, возродившей для выставки ароматы, включая самый знаменитый — Je Reviens (1932), у зрителей есть возможность в буквальном смысле ощутить запахи, когда-то наполнявшие изящные флаконы (ил. 8).

В закрывающем выставку лиминальном пространстве демонстрируются кадры из сериала «Позолоченный век» (2022) Джулиана Феллоуза, в центре сюжета которого противостояние консервативной знати и амбициозных нуворишей в Нью-Йорке в последней трети XIX века. Роскошные женские костюмы к этой исторической драме, изобилующей вестиментарными поводами, были созданы на основе оригинальных предметов одежды фирмы Worth, хранящихся в североамериканских музеях. Таким образом, напоследок у зрителей появляется еще одна возможность полюбоваться нарядами, вдохновленными творениями первого в истории кутюрье — Чарльза Фредерика Ворта.

Заключение

Приуроченная к 200-летию со дня рождения Чарльза Фредерика Ворта, выставка «Ворт. Изобретая высокую моду» вполне оправдала амбициозные цели, поставленные кураторами проекта. Как и следовало ожидать, фигура самого Чарльза Фредерика Ворта количественно и качественно доминирует в сюжетной линии экспозиции, но не возведена в абсолют. Благодаря научному подходу кураторам удалось избежать приписывания ему статуса гения, не умаляя при этом его заслуг как безусловно талантливого дизайнера, так и необычайно успешного бизнесмена, сумевшего использовать достижения швейной и текстильной промышленности середины XIX века для трансформации элитного индивидуального пошива в индустрию высокой моды. Любопытно, что при заданной теме выставки, высокая мода почти не рассматривается вне контекста модного дома Worth, а вопрос ее институализации даже не упоминается несмотря на то, что кутюрье сам инициировал этот процесс⁴. Таким образом, не выходя за рамки семейного и династического, основной экспозиционный нарратив развивается обращаясь к аспектам сходства и различия в творческом подходе представителей последующих поколений Вортов. Однако, учитывая отмеченную ранее тенденцию к тематическому дроблению,

усиливающуюся к концу выставки, становится все труднее следить за хронологией основных событий. В частности, последний раздел выставки настолько насыщен информацией о яркой личности Жана-Чарльза Ворта и его многочисленных сотрудничествах с художниками эпохи ар-деко, что легко упустить из виду кураторский текст о закрытии модного дома в 1954 году последним представителем династии — Морисом Вортом (1918–1985). Однако в отсутствие достаточного количества экспонатов, позволивших бы полноценно завершить линию повествования, данное упущение не кажется критичным. При желании любопытный зритель также может обратиться за уточнениями к подробному научному каталогу, в то время как остальным предоставлена возможность приобрести небольшой, но хорошо иллюстрированный буклет. В остальном же масштабность, логичность и наполненность выставки определенно сделали ее интересной для всех категорий посетителей.

Литература

Cruise 1996 — Cruise C. Artists' Clothes: Some Observations on Male Artists and Their Clothes in the Nineteenth Century // The Gendered Object / Ed. by Pat Kirkham. Manchester; N. Y.: Manchester University Press, 1996.

De La Haye 2025 — De La Haye A. Inside The First Haute Couturier's Paris Exhibition. www.showstudio.com/news/inside-the-first-haute-couturiers-paris-exhibition (по состоянию на 31.07.2026).

Evans 2011 — Evans C. The Ontology of the Fashion Model // AA Files. 2011. No. 63. P. 56–69.

Helft & Pinta 2025 — Helft & Pinta. Worth, Inventer La Haute Couture. Scénographie Temporaire — Petit Palais. helftpinta.com/index/worth-inventer-la-haute-couture (по состоянию на 31.07.2026).

Vernet 2025 — Verner A. Inside the New Exhibition, «Worth, Inventing Haute Couture», at the Petit Palais in Paris. www.vogue.com/article/worth-inventing-haute-couture-petit-palais-paris (по состоянию на 31.07.2026).

Worth 2025 — Worth. Inventer La Haute Couture. Petit Palais // Connaissance Des Arts. 2025. Avril.

Примечания

1. Подробнее ознакомиться с архитектурным проектом выставки можно на сайте бюро. См. ссылку в разделе «Литература».
2. Супруга Чарльза Фредерика Ворта — Мари Верне — была одной из первых моделей, сначала у Гажлена, где он с ней познакомился, а затем у самого Ворта. Закончив карьеру модели в конце 1860-х гг.,

она помогала мужу организовывать дефиле. До их появления модели демонстрировали одежду на мероприятиях, где собирался высший свет, например на скачках. Сама Мари Верне сыграла немаловажную роль в привлечении знатной клиентуры: именно благодаря ей у Ворта начала одеваться жена австрийского посла во Франции Паулина фон Меттерних, а впоследствии и императрица Евгения. Подробнее о первых моделях и манекенщицах см.: Evans 2011: 60–61.

3. Как показано на примере, изначально лента с лейблом крепилась с изнаночной стороны корсажа на уровне талии и при надевании завязывалась. На ней также часто маркировалось имя заказчицы.
4. Синдикат высокой моды, регулирующий индустрию, был создан в 1868 г. с подачи именно Чарльза Фредерика Ворта.