

Джурджа Бартлетт

(Djurdja Bartlett) — д-р наук, была преподавателем кафедры истории моды и модной культуры в Лондонском колледже моды. Автор книг «FashionEast: Призрак, бродивший по Восточной Европе» (FashionEast: The Spectre that Haunted Socialism, 2010; рус. пер.: М., 2011), «География европейской моды: Стиль, общество и политика, 1912–2012» (European Fashion Geographies: Style, Society and Politics, 1912–2012. London: Bloomsbury Academic, 2016).

Надежда Ламанова

И РУССКИЙ ДОРЕВОЛЮЦИОННЫЙ МОДЕРН: МЕЖДУ ВЫСОКОЙ МОДОЙ И АВАНГАРДИСТСКИМ ИСКУССТВОМ

Аннотация

Надежда Ламанова была единственной известной в дореволюционной России портнихой и модельером, которая после большевистской революции 1917 года заявила о своей лояльности новому режиму. Гламурные образы ее моделей, созданных до 1917 года, в сочетании с преданным служением большевикам после революции способствовали мифическому ореолу ее личности. В ее истории факты перемешаны с вымыслом. Опираясь на тщательное изучение дореволюционных журналов, посвященных высокому и декоративно-прикладному искусству, а также на мемуарные свидетельства современников Ламановой, автор настоящей статьи исследует дореволюционные модные проекты портнихи и ее биографию в аутентичном социальном и культурном контексте.

Статья впервые
опубликована
в журнале
Fashion Theory:
The Journal
of Dress, Body
& Culture
(2016. Vol. 21.1)



Рассматривая связи Ламановой с авангардистскими движениями эпохи, автор предлагает новую интерпретацию деятельности модельера в период, предшествующий 1917 году.

Ключевые слова: модернистская этника; неонациональный стиль russe; русский авангард; Серебряный век

Введение

Надежда Ламанова открыла салон мод в центре Москвы на улице Большая Дмитровка в 1885 году¹. В 1910-х годах там работало уже двадцать швей. Салон поставлял роскошные платья от-кутюр для богатой и утонченной клиентуры: для членов царской семьи, представителей зажиточной буржуазии и знаменитых актрис. Ламановой было 56 лет, когда Октябрьская революция положила начало радикальным политическим и социальным изменениям в России. Ламанова очень быстро нашла себе место в жизни при новом коммунистическом режиме и до самой смерти в 1941 году участвовала в многочисленных государственных проектах, связанных с концептуализацией, проектированием и пропагандой новой социалистической моды; кроме того, она разрабатывала костюмы для кино и театра². Ее гламурные дизайнерские модели, созданные до 1917 года, в сочетании с самоотверженной постреволюционной деятельностью превратили ее в своего рода миф.

Опираясь на публикации журналов по декоративно-прикладному искусству, на мемуары современников, а также на анализ коллекции платьев Надежды Ламановой в Государственном Эрмитаже в Санкт-Петербурге, я в настоящей статье рассматриваю дореволюционные работы Ламановой в рамках современного ей русского и европейского модернистского художественного и декоративно-прикладного контекста. Встраивая творчество и личную жизнь Ламановой в социальные, культурные и художественные авангардистские искания эпохи, я предлагаю новую интерпретацию ее деятельности в период, предшествующий 1917 году.

Серебряный век и стиль модерн

Начало карьеры Надежды Ламановой как независимой предпринимательницы совпало с серьезными изменениями в области русского искусства. Эту эпоху, начавшуюся в конце XIX века и продлившуюся до 1917 года, именуют Серебряным веком³; его эстетика носит название

«стиль модерн». Развиваясь параллельно с европейским модерном, этот стиль соединял популярные на западе причудливые орнаменты и ботанические мотивы с творческой переработкой русского этнического наследия. Целью динамичных творческих процессов была полная трансформация поля искусства, его эстетики и миссии. Ранее художники, выбирая для себя темы и инструменты, отдавали предпочтение реальности. Они пытались привлечь внимание российской культурной элиты к тяжелому экономическому положению русской деревни, к страданиям крестьянства, к мрачной жизни нищих и аморальных обитателей городских трущоб⁴. Художники Серебряного века, напротив, находили прелесть в сказках и воображаемых мирах. В части стиля они ориентировались на самые разные культуры. Их привлекала экзотика русского Дальнего Востока, классическая лаконичность Древней Греции, византийская жизнерадостность и современный европейский декаданс. В отличие от своих предшественников, они считали, что главная задача художника — украшение мира и, более того, создание его более привлекательной, идеальной версии⁵. Этой цели отвечала новая концепция синтетического творчества (*Gesamtkunstwerk*), предполагавшего объединение искусства и ремесла в рамках единого, «всестороннего» произведения. Это радикально широкое понятие искусства подразумевало возможность взаимодействия архитектуры, интерьерного дизайна, графики, иллюстрации, театральных костюмов и декораций. Самым представительным и в конечном счете самым известным объединением художников Серебряного века была группа «Мир искусства», основанная в Санкт-Петербурге в 1898 году. В 1909 году Ballets Russes, спектакли балетной труппы под руководством участника «Мира искусства» С. П. Дягилева, покорили европейскую сцену⁶.

Радикально новые художественные практики осуществлялись на фоне не менее масштабных и значительных перемен в социальной и культурной жизни России, особенно заметных в двух крупнейших городах — Москве и Санкт-Петербурге. Как отмечает Кэтрин Евтухов, для полноценного понимания Серебряного века необходимо учитывать «все — развитие меценатских сетей и появление новых издательств, театральных компаний и кабаре, участие элитарной и массовой публики в культурной жизни, самоопределение и взаимодействие конкретных литературных, языковых и живописных школ и многое другое» (Евтухов 1997: 4). Мода прекрасно вписывалась в этот контекст, поскольку визуализировала стремление общества к модернизации и экспериментам, а также репрезентировала новую социальную стратификацию. Исторически сложившиеся элиты,

дворянство и интеллигенция, с неприязнью относились к складывающейся новой элите — купеческому сословию⁷. Культурный капитал первых подразумевал традиционные привилегии (дворянство) и культивирование знаний (интеллигенция); купцы-натуровики вызвали у таких людей презрение. Представители купеческого сословия, в свою очередь, использовали свои впечатляющие финансовые ресурсы для формирования собственного культурного капитала, материальным подтверждением которого служили, в первую очередь, разного рода зрелища, архитектура и театр. По проницательному наблюдению Эдит Клоуз, визуальная культура «как средство обретения социальной легитимности» обладала весьма ограниченными возможностями «в историческую эпоху, когда доминирующая позиция отводилась культуре вербальной». Клоуз задается вопросом, «можно ли стать „правлящим классом“ без внятной риторики, обслуживающей публичное „я“ и, более того, — достаточно ли для этого театральности самой по себе, «в отсутствие драмы или нарратива публичного „я“, в котором роль героя отведена формирующейся элите?» (Clowes 1998: 159). Однако на рубеже веков проблемы, связанные с исторической ограниченностью визуальной культуры, постепенно утрачивали актуальность. Театрализация архитектуры и образа жизни купеческого сословия была симптомом зарождения капитализма — новой экономической системы, в рамках которой визуальная культура играла все более важную роль. **Продолжение и иллюстрации в печатной версии.**