

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Зав. кафедрой истории западноевропейского искусства, доцент

_____ /ДМИТРИЕВА А.А./

Председатель ГАК,
профессор

_____ /КАРАСИК И.Н./

Выпускная квалификационная работа на тему:

Теория и практика авторской ткани и платья в искусстве Европы и США первой половины XX века

по направлению 035400 – История искусств
профиль истории западноевропейского искусства

Рецензент:
к.искусствоведения, старший научный сотрудник
Государственный Эрмитаж
Блюмин Марина Алексеевна

_____ (подпись)

Выполнил:
студентка 4 курса
очной формы обучения
по направлению бакалавриата
Карюк Тамара Андреевна

_____ (подпись)

Работа представлена в комиссию
«_____» _____ 2017 г.
Секретарь комиссии: _____ (подпись)

Научный руководитель:
к.искусствоведения, старший преподаватель,
старший преподаватель кафедры Истории
западноевропейского искусства СПбГУ
Ярмош Анастасия Сергеевна
_____ (подпись)

Санкт-Петербург

2017

Оглавление

Введение	3
Историография	6
Глава 1. Модерн как ведущее направление в художественной практике костюма и текстиля 1890–1910-х годов.....	25
1.1. Проблема синтетического искусства на примере «художественного платья» Анри ван де Вельде	26
1.2. Эксперименты австрийских художников и объединения Венские мастерские в проектировании костюма и разработке орнамента тканей 1900–1910-х годов.....	32
1.3. Влияние венского стиля на ранний этап ар деко: 1910-е годы.....	40
Глава 2. Авангардные опыты в области проектирования костюма и текстиля 1920-х годов	43
2.1. Эстетика конструктивизма в костюмах и текстиле (на примере работ В. Степановой и Л. Поповой)	50
2.2. Влияние авангардного искусства на декоративное оформление художественного текстиля Рауля Дюфи	62
2.3. Изоморфизм и орнаментация текстиля Сони Делоне.....	67
Глава 3. 1920–1930-е годы: особенности платья и художественного языка текстиля в школе Баухауз и на территории США.....	85
3.1. Ткацкая мастерская школы Баухауз	85
3.2. Платье и декоративное решение текстиля в США.....	93
Заключение.....	103
Список использованной литературы.....	107
Список иллюстраций.....	117
Приложение 1. Иллюстрации	143

Введение

Первая половина XX века – эпоха формирования новых направлений и течений, характеризующаяся концом стиля модерн и становлением «передового» искусства в лице авангардистов. Изменения и новые традиции, которые принесли в своё время модерн и авангард, коснулись, прежде всего, архитектуры и изобразительного искусства. Тем не менее прикладные практики, в частности текстиль и костюм, также откликнулись на новые тенденции и отразили глубокие формообразующие процессы XX столетия на территории Европы и США.

В этой связи целью данной работы представляется отразить, как мотивы стиля модерн и авангардных направлений нашли своё выражение в декоративном оформлении текстиля и художественном решении и формообразовании костюма в первой половине XX века.

Для достижения указанной цели были сформулированы следующие задачи в соответствии со структурой данной работы:

- изучить ключевые исследования, посвящённые общим проблемам стилевых направлений, а также вопросам, которые касаются изучения принципов и приёмов декоративного решения текстиля и костюма ведущих дизайнеров, определить степень изученности проблемы;
- представить модерн как ведущее направление в художественной практике костюма и текстиля 1890–1910-х годов, предварительно изучив концепцию «эстетического платья» художников-прерафаэлитов, и рассмотреть проблему синтетического искусства на примере «художественного платья» Анри ван де Вельде, работ австрийских живописцев и объединения Венские мастерские;
- проанализировать художественный язык экспериментов в области проектирования текстиля и костюма авангардных художников 1920-х годов на примере конструктивизма в России (творчество Л. Поповой и

В. Степановой) и фовизма и симультанизма во Франции (работы Р. Дюфи и С. Делоне);

- выявить особенности текстильных разработок учреждений промышленного типа (на примере школы Баухауз);
- исследовать основные работы в области костюма и текстиля на территории США и определить степень преемственности работ европейских мастеров.

Таким образом, объектом данной работы являются орнамент текстиля и художественное оформление и формообразование костюма стран Европы и США на протяжении первой половины XX столетия, а в качестве предмета исследования выступают эксперименты художников в этой области.

Хронологические границы данного исследования составляют авторские ткани и платья первой половины XX столетия. Именно на рубеже XIX–XX веков, когда проявился особый интерес к оформлению костюма и текстиля, стиль модерн повлиял на образность художественного решения данной разновидности прикладных практик. Тенденция влияния стилевых направлений на формообразование платья и орнаменты тканей, таким образом, утвердился на протяжении первой половины века и в дальнейшем определит общее развитие моды послевоенного времени.

Территориальные рамки исследования обусловлены ведущим положением Западной Европы в данной области. Такие страны, как Франция, Германия и Австрия, стали трендсеттерами в сфере декоративного решения текстиля и разработки костюма первой половины XX века. В этой связи эксперименты в области проектирования тканей и платья на территории России также представляют особенный интерес. Тесная связь с западной традицией, что было обусловлено контактами между европейскими и советскими мастерами, позволяет нам говорить о России в рамках европейских опытов. Такой подход даёт возможность сравнить творческие разработки советских и европейских дизайнеров, а также прийти к выводу, что именно западноевропейские тенденции повлияли на формирование в советской

культуре такого понятия как «мода», несмотря на самобытность данного явления. В этом же ключе рассматриваются творческие эксперименты на территории США. Соединённые Штаты, благодаря Парижской выставке 1925 года и сотрудничеству американских дизайнеров с европейскими мастерами, переняли европейские разработки в области проектирования платья, что впоследствии сформировало их собственную американскую традицию.

В работе было использовано несколько методов, позволяющих комплексно исследовать данный вопрос. С помощью компаративного метода были изучены особенности текстиля и костюма разных стран, выявлены сходства и различия между представителями различных направлений. Художественно-стилистический метод позволил проанализировать специфику орнамента тканей и выявить степень влияния стилевых направлений на декоративное решение художественного текстиля и костюма.

Актуальность темы работы заключается в повышенном внимании исследователей к теме костюма и текстиля, взаимодействия изобразительного искусства и архитектуры с прикладными практиками и влияния определённых направлений (в данном случае стиля модерн и авангарда) на художественные особенности платья и тканей. В последнее время учёные всё чаще обращаются к изучению данного вопроса, что связано с феноменом современной моды, перенимающей стилистику опытов художников, дизайнеров и модельеров первой половины XX века. В связи с этим за последние два десятилетия было опубликовано большое количество исследований, касающихся данной тематики, и проведено несколько выставок, посвящённых наиболее значимым работам и мастерам этой области.

Таким образом, выбор данной темы позволяет выяснить, как особенности стиля модерн и авангарда, ярко проявившиеся в изобразительном искусстве и архитектуре, нашли своё отражение в эскизах и образцах костюма и текстиля, которым долгое время была отведена второстепенная роль. Именно они стали одной из наиболее популярных прикладных практик, отразивших все основные стилевые тенденции первой половины XX века в странах Европы и США.

Историография

Тема влияния изобразительного искусства и архитектуры на прикладные практики, в частности на проектирование костюма и текстиля, становится всё более популярной среди исследователей. Однако в современной историографии не обнаружено какого-либо монографического исследования, посвящённого воздействию передовых направлений искусства на формирование костюма и орнаментацию текстиля на протяжении XIX–XX веков. В связи с этим следует выделить труды, фокусом которых становятся феномен формируемых в искусстве XX века течений и их косвенное воздействие на дизайн и прикладные практики; исследования, посвящённые творчеству отдельных мастеров или школ, разработки в области костюма и тканей которых характеризуют какое-либо направление; а также работы, которые касаются непосредственно моды и истории костюма и текстиля.

Стиль модерн, откуда берёт своё начало авангардное искусство, стал фокусом исследования многих учёных XX столетия. Одним из наиболее фундаментальных отечественных трудов является работа Д. В. Сарабьянова «Стиль модерн: истоки, история, проблемы» (1989)¹, в которой автор подробно изучает феномен и эволюцию стиля во всех видах искусства, в том числе и прикладных практиках, на примере западноевропейских стран и США. В данном случае интерес представляли и исследования, которые касались непосредственно изучения орнамента в рамках стиля модерн. В связи с этим стоит выделить работу Ю. Я. Герчука «Что такое орнамент? Структура и смысл орнаментального образа» (2008)², где автором была рассмотрена природа и происхождение орнамента, его различные виды и реализация в рамках разных стилевых направлений, а также статью А. И. Шущкой «Орнаментальные поиски

¹ Сарабьянов Д. В. Стиль модерн: истоки, история, проблемы. М.: Искусство, 1989.

² Герчук Ю. Я. Что такое орнамент? Структура и смысл орнаментального образа. М., 1998.

венского модерна» (2005)³, в которой были изучены особенности орнаментальных поисков венских мастеров, в частности Й. Хоффмана и Г. Климта.

Концепция «эстетического платья» в творчестве прерафаэлитов, «художественное платье» А. ван де Вельде, эксперименты австрийских художников, например, совместные работы Г. Климта и Э. Флэгель и орнаментальные поиски Э. Шиле, разработки объединения Венские мастерские и их влияние на ранний этап ар деко до сих пор остаются предметом повышенного интереса.

Феномен «художественного платья» подробно изучен в диссертационном исследовании Д. Э. Бэрроус «Источники, риторика и гендерность художественного платья» (2009)⁴, в котором автор рассматривает и первые опыты художников-прерафаэлитов, и разработки А. ван де Вельде и А. Мутезиус. Этой же темы касаются П. А. Каннингхэм, чья работа посвящена женской моде 1850–1920 годов («Реформа женской моды, 1850–1920: Политика, здоровье и искусство» (2003)⁵), или Р. Хоз, в относительно недавнем труде которой рассматриваются художественное оформление текстиля и реформа платья на примере Австро-Венгрии в период до Первой мировой войны («Текстиль, мода и реформа дизайна в Австро-Венгрии до Первой мировой войны: Основы платья» (2015)⁶).

³ Шуцкая А. И. Орнаментальные поиски венского модерна. В кн.: Художественная культура Австро-Венгрии: Искусство многонациональной империи. 1867–1918. СПб., 2005. С. 105–116.

⁴ Barrows J. A. The Sources, Rhetoric, and Gender of Artistic Dress [dissertation]. University of Illinois at Urbana-Champaign, 2009.

⁵ Cunningham Patricia A. Reforming Women's Fashion, 1850–1920: Politics, Health, and Art. Kent, Ohio, 2003.

⁶ Houze R. Textiles, Fashion, and Design Reform in Austria-Hungary Before the First World War: Principles of Dress. Farnham, 2015.

Вопросу о венском стиле посвящены работы В. С. Турчина («Социальные и эстетические противоречия стиля модерн» (1977)⁷, «По лабиринтам авангарда» (1993)⁸, «Образ двадцатого... в прошлом и настоящем: Художники и их концепции, произведения и теории» (2003)⁹) который рассматривает как непосредственно сам феномен развития венского искусства в искусстве XX века, так и различные эксперименты австрийских художников, например, Г. Климта, а также статьи А. А. Стригалёва¹⁰ и И. Е. Светлова¹¹ об особенностях австрийского стиля и Венского сецессиона (сборник «Художественная культура Австро-Венгрии: Искусство многонациональной империи. 1867–1918» (2005)). Творчество Г. Климта в рамках его сотрудничества с Э. Флэге, а также его увлечение женскими образами являются основной темой работ зарубежных исследователей, таких как С. Партш («Густав Климт: Живописец женщин» (1994)¹²) или Ф. Готтфрида («Густав Климт: Мир в женской форме» (1998)¹³).

История и творчество Венских мастерских, к сожалению, не нашли должного внимания в отечественной науке. В данном случае примечательно диссертационное исследование «Влияние искусства авангарда на орнаментальные мотивы тканей 1910–1930-х годов (на примере стран Западной

⁷ Турчин В. С. Социальные и эстетические противоречия стиля модерн // Вестник Московского Университета. 1977. № 6. С. 65–81.

⁸ Турчин В. С. По лабиринтам авангарда. М., 1993.

⁹ Турчин В. С. Образ двадцатого... в прошлом и настоящем: Художники и их концепции, произведения и теории. М., 2003.

¹⁰ Стригалев А. А. О «венском стиле». В кн.: Художественная культура Австро-Венгрии: Искусство многонациональной империи. 1867–1918. СПб, 2005. С. 51–74.

¹¹ Светлов И. Е. Притяжение венского Сецессиона. В кн.: Художественная культура Австро-Венгрии: Искусство многонациональной империи. 1867–1918. СПб, 2005. С. 75–88.

¹² Partsch S. Gustav Klimt: Painter of Women. Munich, New York, 1994.

¹³ Fliedl G. Gustav Klimt: The World in Female Form. Köln, 1998.

Европы и России)» (2006)¹⁴ и статьи М. А. Блюмин, которая анализирует орнаментальные мотивы разработанных главными представителями данного объединения тканей и значение экспериментов Венских мастерских в области текстиля первой трети XX века. Зарубежные современные исследователи, например, А. Фолькер¹⁵ или К. Брандштеттер¹⁶, проявляют большой интерес к разработкам художественного объединения и подробно изучают деятельность и творчество Венских мастерских.

Исследование авангардного искусства носит полный и достаточно исчерпывающий характер. В данной работе из всех течений авангарда были рассмотрены конструктивизм, симультанизм и частично фовизм на примере творчества их основных представителей в области проектирования костюма и текстиля.

Несмотря на большую историю изучения самого конструктивизма как одного из главных направлений в искусстве XX века (например, различные прямые и фактологические источники в виде манифестов Н. Н. Пунина и А. Гана и статей О. Брика, а также исследования Б. Арватова, Н. Тарабукина, А. И. Мазаева, К. Лоддер, О. В. Ахматовой, С. О. Хан-Магомедова, М. Гоф, А. Н. Лаврентьева, Е. Сидориной и др.), со стороны исследователей уделено гораздо меньше внимания вопросам реализации его положений в декоративном решении текстиля и эскизах костюма, что было рассмотрено на примере работ художниц-производительниц и сторонниц конструктивизма В. Степановой и Л. Поповой.

Прямыми источниками в изучении данного вопроса являются статьи в периодических изданиях 1920-х годов, наиболее значимые из которых – авторские работы самих художниц. Среди них можно выделить программную

¹⁴ Блюмин М. А. Влияние искусства авангарда на орнаментальные мотивы тканей 1910–1930-х годов (на примере стран Западной Европы и России). СПб., 2006.

¹⁵ Volker A. Textiles of the Wiener Werkstatte: 1910–1932. London, 2004.

¹⁶ Brandstetter, G. Poetics of Dance: Body, Image, and Space in the Historical Avant-Gardes. – Oxford University Press, 2015.

статью В. Степановой под псевдонимом ВАРСТ «Костюм сегодняшнего дня – прозодежда»¹⁷, статьи О. М. Брика «От картины к ситцу»¹⁸ и «Любовь Попова»¹⁹, некролог «Памяти Л. Поповой» Я. Тугендхольда²⁰, статьи В. Степановой «От костюма – к рисунку и ткани»²¹, Д. Арановича «Первая ситценабивная фабрика в Москве»²² и многие другие.

Из монументальных исследований, посвящённых деятельности художниц-производственниц, можно выделить работу «Искусство бытовой вещи» Д. Аркина (1929)²³, а также исследование Ф. С. Рогинской «Советский текстиль» (1930)²⁴. В нём автор рассуждает о новаторстве художниц в области текстиля, рассматривает и работы В. Татлина, А. Родченко, Н. Ламановой, Е. Прибыльской, А. Экстер. Именно в этом исследовании впервые прозвучала характеристика творчества В. Степановой и Л. Поповой как «в сущности, первой советской моды», которая в дальнейшем применялась всеми историками искусства для описания совместных работ художниц.

После тридцатилетнего перерыва в изучении декоративного решения текстиля художниц-производственниц в шестидесятые годы вновь обозначился интерес к исследованию данного вопроса. В 1967 году в журнале «Декоративное искусство СССР» публикуется статья «Ткани Любви Поповой»²⁵ историка искусства Е. Муриной, посвящённая творчеству Л. Поповой и конструктивистскому текстилю в целом. Исследователь говорит

¹⁷ Варст /Степанова В./ Костюм сегодняшнего дня – прозодежда // ЛЕФ. 1923. № 2. С. 65–68.

¹⁸ Брик О. М. От картины к ситцу // ЛЕФ. 1924. № 2 (6).

¹⁹ Брик О. М. Любовь Попова // Зрелища. 1924. № 88. С. 9.

²⁰ Тугендхольд, Я. Памяти Л. Поповой // Художник и зритель. 1924. № 6–7. С. 76–77.

²¹ Степанова В. Ф. От костюма – к рисунку и ткани // Вечерняя Москва. 1928. 29 февраля.

²² Аранович Д. М. Первая ситценабивная фабрика в Москве // Искусство одеваться. 1928. № 1.

²³ Аркин Д. Искусство бытовой вещи. Очерки новейшей художественной промышленности. М., 1932.

²⁴ Рогинская Ф. С. Советский текстиль. М., 1930.

²⁵ Мурина Е. Ткани Любви Поповой // Декоративное искусство СССР. 1967. № 8. С. 24–27.

о станковом этапе творческой деятельности художницы, о её связи с производством и влиянии технологии на её поиски, а также анализирует характер ткани, понимание её Л. Поповой. В этом же году в научном журнале «Техническая эстетика» выходит статья Л. Жадовой «Любовь Попова»²⁶, где проводится уже подробный анализ рисунков тканей. Исследователь начинает определённо говорить о геометризации как основе всего орнамента Л. Поповой, пытается объяснить причины применения этого приёма.

Т. К. Стриженова в работе «Из истории советского костюма» (1972)²⁷ изучает идеи «прозодежды» и проблемы костюма на протяжении 1920-х годов, рассматривает «беспредметные» рисунки В. Степановой и Л. Поповой, исследует основы геометрического узора и выявляет особенности эскизов тканей. Данное исследование является наиболее полным систематическим трудом по изучению советского дизайна, в частности костюма и текстиля, а также не только фактологическим, но и иконографическим материалом.

Среди зарубежных исследований можно отметить работы К. Грей («Русский эксперимент в искусстве. 1863–1922» (1976)²⁸) или К. Лоддер («Русский конструктивизм» (1983)²⁹), в которых, однако, мало изучены подходы художников-конструктивистов к орнаментации ткани.

За последние два десятилетия появляются следующие работы: например, систематизированная книга «Человек не может жить без чуда» (1994)³⁰, содержащая письма, поэтические опыты и записи В. Степановой, уже упомянутая работа Ю. Я. Герчука «Что такое орнамент?» (1998), в которой исследуется характер конструктивистского текстиля, а также исследования С. О. Хан-Магомедова, среди которых можно назвать работы «Пионеры

²⁶ Жадова Л. Любовь Попова // Техническая эстетика. 1967. № 11. С. 26–28.

²⁷ Стриженова Т. К. Из истории советского костюма. М., 1972.

²⁸ Gray C. The Russian Experiment in Art 1863–1922. London, 1976.

²⁹ Lodder C. Russian Constructivism. New Haven & London. 1983.

³⁰ Степанова В. Ф. Человек не может жить без чуда. М., 1994.

советского дизайна» (1995)³¹, «ВХУТЕМАС–ВХУТЕИН» (2000)³², «Конструктивизм – концепция формообразования» (2003)³³. В данных трудах автором освещаются многие аспекты: первые поколения советского дизайна, появление конструктивизма, агитационно-декоративная ткань в творчестве Л. Поповой и В. Степановой, а также других художников-конструктивистов, костюмы А. Экстер, Н. Ламановой, работа конструктивистов в рамках преподавания в высшем учебном заведении ВХУТЕИН, подробное описание деятельности ЛЕФа, история его формирования и основные идеи «лефовцев», а также художественные произведения, созданные в рамках этого движения. Примечательны и работы А. Н. Лаврентьева, главного исследователя творчества В. Степановой, который не только подробно описывает процесс создания орнамента тканей, основные композиционные особенности проектирования рисунка, но и приводит материалы из своего семейного архива («Александр Родченко» (1987)³⁴, «ВАРСТ. Геометрические цветы на конструктивистском поле» (2002)³⁵, «История дизайна» (2007)³⁶, «Варвара Степанова» (2009)³⁷), каталог «В гостях у Родченко и Степановой» (2014)³⁸, приуроченный к 120-летию со дня рождения В. Степановой).

Ю. А. Константинова в своём диссертационном исследовании «Авангардные опыты в текстиле 1920-х годов. Россия и Запад» (2005)³⁹ подробно анализирует эскизы тканей А. Родченко, В. Степановой и

³¹ Хан-Магомедов С. О. Пионеры советского дизайна. М., 1995.

³² Хан-Магомедов С. О. ВХУТЕМАС–ВХУТЕИН. В 2 т. М., 2000.

³³ Хан-Магомедов С. О. Конструктивизм– концепция формообразования. М., 2003.

³⁴ Лаврентьев А. Н. Александр Родченко. М., 2007.

³⁵ Лаврентьев А. Н. ВАРСТ. Геометрические цветы на конструктивистском поле. М., 2002.

³⁶ Лаврентьев А. Н. История дизайна. М., 2007.

³⁷ Лаврентьев А. Н. Варвара Степанова. М., 2009.

³⁸ Лаврентьев А. Н. В гостях у Родченко и Степановой! К 120-летию со дня рождения В. Ф. Степановой. М., 2014.

³⁹ Константинова Ю. А. Авангардные опыты в текстиле 1920-х годов. Россия и Запад. Диссертация на соискание учёной степени кандидата искусствоведения. М., 2005.

Л. Поповой, останавливаясь на особенностях художественного языка конструктивистского текстиля, сравнивает их с экспериментами С. Делоне, а также рассматривает их влияние на развитие искусства XX столетия. Конструктивистские рисунки Л. Поповой и В. Степановой были изучены и в упомянутом диссертационном исследовании М. А. Блюмин, которая рассматривает данные эксперименты в контексте изучения вклада художников авангарда в развитие текстильной орнаментации 1910–1930-х годов.

Одним из немногих зарубежных трудов, касающихся изучения данного вопроса, стало исследование М. Гоф «Художник как производитель: Русский конструктивизм в революции» (2005)⁴⁰. В работе дано подробное описание конструктивизма, «нон-утилитарных конструкций», поисков советских художников в области дизайна для текстиля и одежды. М. Гоф подчёркивает особую значимость художниц в формировании конструктивистского дизайна одежды и ткани в сравнении с А. Родченко и В. Татлиным, специализировавшихся в этой области. Автор анализирует предыдущие русскоязычные исследования, рассматривает различные аспекты творчества художниц, виды одежды, конструированные В. Степановой и Л. Поповой, геометризацию ткани, а также её цветное, композиционное решение, затрагивает проблемы ритма в композиции текстиля. Работа зарубежной исследовательницы, которая попыталась интерпретировать оформление ткани, стала одной из наиболее монументальных и содержательных современных англоязычных работ.

Опыты европейских авангардистов в области проектирования текстиля и костюма в данной работе были рассмотрены на примере экспериментов Р. Дюфи и С. Делоне.

К сожалению, творчество Р. Дюфи, в особенности проекты его тканей, изучено недостаточно. В отечественном искусствознании следует отметить

⁴⁰ Gough M. The Artist as Producer: Russian Constructivism in Revolution. University of California Press, 2005.

исследование А. Костеневич «Рауль Дюфи» (1977)⁴¹, полностью посвящённое жизненному и творческому пути французского художника. Автор затрагивает и работы, выполненные Р. Дюфи совместно с П. Пуаре и «Бьянкини-Ферье», однако их изучение не представляется весьма основательным. Среди зарубежных трудов известны статьи С. Уилсона и С. Леви (1983), опубликованные в выставочном каталоге работ Р. Дюфи (1983–1984)⁴², а также работа А. Турлоне и Ж. Видаля (1998)⁴³, в которой изучены именно текстильные опыты художника. Текстильные рисунки рассмотрены и в диссертации М. А. Блюмин, а также в диссертационном исследовании «Эксперименты художников Парижской школы в области проектирования текстиля и костюма» (2009)⁴⁴ О. А. Хорошиловой, которая подробно изучает ткани, созданные Р. Дюфи во время сотрудничества с П. Пуаре и с «Бьянкини-Ферье».

Опыты С. Делоне в области проектирования текстиля и костюма были исследованы в рамках симультанного направления в искусстве. В связи с этим вновь можно выделить две группы работ в изучении данного вопроса. Первая группа касается изучения самого направления орфизм, его феномена и развития в искусстве XX века, вторая группа затрагивает творчество С. Делоне и разработанные ею ткани и костюмы.

К первой группе работ можно отнести непосредственно сами источники, например, теоретический труд французского химика-технолога М.-Э. Шеврёля «О законе симультанного контраста цветов и о выборе окрашенных предметов» (1839)⁴⁵, в котором была сформирована идея «хроматического круга» с

⁴¹ Костеневич А. Рауль Дюфи. Л., 1977.

⁴² Dufy 1877–1953 (exhibition catalogue at the Hayward Gallery). London, 1983–1984.

⁴³ Turlonias A, Vidal J. Raoul Dufy, l'Oeuvre en Soie: Logique d'un Oeuvre Ornamental Industriel. Avignon, 1998.

⁴⁴ Хорошилова О. А. Эксперименты художников Парижской школы в области проектирования текстиля и костюма. СПб., 2009.

⁴⁵ Chevreul M. De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés. Paris, 1839.

симультанно контрастирующими дополнительными цветами; монографию «Опыт о непосредственных данных сознания» (1888)⁴⁶ А. Бергсона, где «симультанность» была определена как одна из основополагающих категорий в изучении пространства и времени; заметки (1910–1912) и манифест «О свете» (1912) самого Р. Делоне, впоследствии опубликованные в работе «От кубизма до абстрактного искусства» (1957)⁴⁷; статьи Г. Аполлинера «Реальность, чистая живопись» (декабрь, 1912)⁴⁸ и «Салон Независимых» (март, 1913)⁴⁹, Б. Сандрара «О симультанном» (декабрь, 1913)⁵⁰; манифест берлинского дадаиста Р. Хаусмана «Синтетическое кино в живописи» (апрель, 1918)⁵¹; книга-монтаж Э. Лисицкого и Г. Арпа «Кунстизм. 1914–1924» (1925)⁵², где среди шестнадцати «измов» был и симультаннизм в лице живописи Р. и С. Делоне. Достаточно полный обзор истории орфизма представлен в статье Х. Б. Чиппа «Орфизм и теория цвета»⁵³, опубликованной в 1958 году. Из современных отечественных исследований крупной работой по изучению симультаннизма является монография М. А. Петрова «Симультанность в искусстве. Культурные смыслы и парадоксы» (2010)⁵⁴, где симультанность представлена автором как многозначное явление: от локального художественного приёма до одного из основополагающих средств языка искусства. Л. Дикерман и М. Эффрон в работе «Открывая Абстракционизм

⁴⁶ Bergson H. Essai sur les données immédiates de la conscience. Paris, 1888.

⁴⁷ Delaunay R. Du cubisme à l'art abstrait. Paris, 1957.

⁴⁸ Apollinaire G. Réalite, peinture pure // Chroniques d'art (1902–1918). Paris, 1960.

⁴⁹ Apollinaire G. Le Salon des Indépendants // L'Intrancigeant. 25 Mars, 1913.

⁵⁰ Cendrars B. Aujourd'hui. Paris, 1931.

⁵¹ Хаусман Р. Синтетическое кино в живописи // Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне / Под ред. К. Шумана. М., 2002.

⁵² Lissitzky E., Arp H. Die Kunstismen. Erlenbach-Zurich, Munich, Leipzig, 1925.

⁵³ Chipp H. B. Orphism and Color Theory // The Art Bulletin. Vol. 40. No. 1 (March, 1958). P. 55–63.

⁵⁴ Петров М. А. Симультанность в искусстве. Культурные смыслы и парадоксы. М., 2010.

1910–1925: Как радикальная идея изменила современное искусство» (2012)⁵⁵ подробно изучают орфизм Р. Делоне и симультанизм в совместной работе С. Делоне и Б. Сандрара над «Прозой о Транссибирском экспрессе и маленькой Жанне Французской».

Несмотря на не очень фундаментальное изучение самого симультанизма как авангардного направления в живописи XX века (в отличие от литературы), гораздо большее внимание со стороны исследователей уделено изучению философии симультанизма в живописи и в декоративном оформлении художественного текстиля С. Делоне.

Главным материалом в исследовании творчества художницы являются письменные источники, оставленные самой С. Делоне. Одной из значимых является статья художницы «Стандартизация костюма»⁵⁶ (1928), которая представляет собой выдержки из лекции в Сорбонне 1927 года. Большое количество статей, среди которых можно выделить статьи «Новая и красивая вышивка для верхней одежды» (1924)⁵⁷, «Симультанная одежда» (1924)⁵⁸ и «Симультанный расцвет» (апрель, 1925)⁵⁹ С. Голла, «Мода, пришедшая к Мадам Соне Делоне» (1925)⁶⁰, «Симультанный бутик» Т. Жана-Клеменсо (1925)⁶¹, «Ткани Сони Делоне» Л. Бенуа (март, 1926)⁶², появилось после участия художницы в Парижской выставке декоративных и промышленных

⁵⁵ Dickerman L., Affron M. *Inventing Abstraction, 1910–1925: How a Radical Idea Changed Modern Art*. The Museum of Modern Art, 2012.

⁵⁶ Делоне С. Стандартизация костюма // *Искусство одеваться*. 1928. № 2. 2-я страница обложки.

⁵⁷ Nouvelle et jolie broderie pour manteaux. Sonia Delaunay // *Vogue*. September, 1924. P. 23.

⁵⁸ Goll C. Simultanistische Kleider // *Bilder Courier*. 1924. P. 23.

⁵⁹ Goll C. Simultanistische Fruhlung // *K.E.Magazin*. April, 1925. P. 53–58.

⁶⁰ Delteil J. La Mode qui vient a Mme Sonia Delaunay // *Europe Almanach*. (Potsdam), 1925. P. 207–210.

⁶¹ Jung-Clemenceau T. La Boutique simultanee // *Les Arts Plastiques*. No. 2, (Paris) 1925.

⁶² Benoit L. Les tissus de Sonia Delaunay // *Art et Decoration*. Vol. 1, (Paris), March 1926. P. 142–145.

искусств в 1925 году. В богато иллюстрированном альбоме «Её картины, предметы, симультанные ткани, магазины одежды» (1925)⁶³ описано новаторство тканей художницы и их принадлежность авангардному искусству.

Интерес к творчеству С. Делоне возрождается после двадцатилетнего перерыва, когда искусство авангарда сходит на нет. Возрастает количество статей критического характера в таких журналах, как «Arts», «Jardin des Arts», «XXe Siècle» или «L'Oeil». Наиболее выдающимся исследователем творчества супругов Делоне в период 1960-х годов является М. Хуг (1967⁶⁴, 1968⁶⁵), статьи которого «Некоторые современные предшественники искусства»⁶⁶ в журнале «La Revue du Louvre» и «Ткани Сони Делоне в Музее текстиля» (1968)⁶⁷ в данном случае представляют наибольший интерес. Британский художник и исследователь ар-нуво и стиля 1920–1930-х годов Д. М. Баттерсбай в работе «Декоративные двадцатые» (1969)⁶⁸ подробно изучает творчество и текстиль С. Делоне, анализирует беспрецедентный творческий потенциал 1920-х годов не только в области текстиля, но и в других сферах декоративно-прикладного искусства, например, в стекле и керамике, книжной графике, моде и ювелирных изделиях.

Интерес к творчеству супругов Делоне и текстилю С. Делоне в частности продолжается и в период 1970–1980-х годов, которые отмечены появлением первых значительных исследований. Среди них – работы Ж. Дамаза «Соня Делоне: Ритмы и цвета» (1971)⁶⁹, «Дань Соне Делоне» (1976)⁷⁰, «Соня Делоне:

⁶³ Sonia Delaunay: Ses Peintures, Ses Objets, Ses Tissus Simultanees. Paris, 1925.

⁶⁴ Hoog M. Robert et Sonia Delaunay. Paris, 1967.

⁶⁵ Hoog M. Les tissus de Sonia Delaunay au Musee des Tissus // Bulletin des Musees et Monument Lyonnais (Lyons). 1968.

⁶⁶ Hoog M. Quelques Precursors de l'art d'aujourd'hui // Revue du Louvre (Paris). Vol. 16. No. 3. May-June 1966. P. 65–72.

⁶⁷ Hoog M. Sonia Delaunay. Musee national d'art moderne. Paris 1967–1968. Paris, 1967.

⁶⁸ Battersby M. The Decorative Twenties. New York, 1969.

⁶⁹ Damase J. Sonia Delaunay. Rhythms and Colours. New York, 1972.

⁷⁰ Damase J. L'hommage a Sonia Delaunay. Paris-Brussels, 1976.

Чёрно-белые рисунки» (1978)⁷¹, труд А. Коэна «Соня Делоне» (1975)⁷², статья американского фотографа Д. Зейднера в журнале «Bomb» (1982)⁷³ с интервью с С. Делоне 1979 года, монография «Женский взгляд: Женщины в Дизайне от 1860 года до настоящего времени» (1984)⁷⁴ И. Анскомб и многие другие.

Примечательны статьи Ш. Бакберроу, среди которых наибольший интерес представляет статья 1995 года «Дизайн Сони Делоне. Эстетика, Воображение и образ Новой Женщины»⁷⁵ из весеннего номера журнала «Art Journal». Автор останавливает своё внимание на эстетике костюма и текстиля художницы и говорит о том, что «эта новая эстетика дизайна была авангардным жестом в сторону изменения парижского буржуазного общества»⁷⁶. В этот период также выходят работы, посвящённые текстилю Делоне (А. Малошет «Симультанное Ателье Сони Делоне. 1923–1934» (1984)⁷⁷, каталог И. Брентъенс (1988)⁷⁸, Ж. Дамаз «Соня Делоне: Мода и ткани» (1991)⁷⁹ и другие).

Следует отметить, что за последнее десятилетие интерес к творчеству С. Делоне не угас: одним из наиболее громких событий последних лет стала выставка С. Делоне в лондонской галерее Тейт Модерн (15 апреля–9 августа 2015). Из работ последних лет интерес представляет статья Д. Бэллоу «Создавая Клеопатру: образ «Новая женщины» Сони Делоне» (2009)⁸⁰, в

⁷¹ Damase J. Sonia Delaunay: Dessins noirs et blancs. Paris. 1978.

⁷² Cohen A. Sonia Delaunay. New York, 1975.

⁷³ Seidner D. Sonia Delaunay // BOMB magazine. Winter, 1982. No. 2.

⁷⁴ Anscombe L A Woman's Touch: Women in Design from 1860 to the Present Day. New York, 1984.

⁷⁵ Buckberrough S. Delaunay Design. Aesthetics, Imagination, and the New Woman // Art Journal (Spring 1995). Vol. 54. No. 1.

⁷⁶ Ibid. P. 55.

⁷⁷ Malochet A. Atelier simultane di Sonia Delaunay 1923–1934. Milan, 1984.

⁷⁸ Brentjens Y. Sonia Delaunay, dessins. Tilburg: Nederlands Textielmuseum, 1988.

⁷⁹ Damase J. Sonia Delaunay : mode et tissus imprimes. Paris, 1991.

⁸⁰ Bellow J. Fashioning Cléopâtre: Sonia Delaunay's New Woman // Art Journal. Vol. 68. No. 2 (Summer 2009). Pp. 6–25.

которой автор рассматривает дизайн придуманного в 1918 году С. Делоне костюма Клеопатры для балета С. Дягилева. В 2013 году в журнале «Fashion Theory: The Journal of Dress, Body, and Culture» была опубликована статья Т. Слевина «Симультанное платье Сони Делоне: Современность, Мода и Трансмедиальность»⁸¹, в которой автор подробно изучает «первое симультанное платье» С. Делоне.

К сожалению, среди работ отечественных исследователей мы не найдём подобного фундаментального изучения творчества С. Делоне. Тем не менее в последние годы внимание к её работам значительно возросло и в нашей научной литературе. Следует отметить книги А. А. Васильева «Красота в изгнании» (2005)⁸² и «Судьбы моды» (2009)⁸³, диссертационные исследования Ю. А. Константиновой (2005), М. А. Блюмин (2006), О. А. Хорошиловой (2009), а также их статьи (М. А. Блюмин «Идеи симультанной живописи в тканях Сони Делоне» (2004)⁸⁴, «Симультанный костюм Сони Делоне» (2008)⁸⁵, О. А. Хорошилова «Парижские авангардисты и творчество С. Делоне. Влияние Р. Делоне, Р. Дюфи, П. Мондриана и поэтов-дадаистов на текстиль и модели одежды С. Делоне» (2010)⁸⁶, «Арт-мода» С. Делоне и Парижская школа» (2010)⁸⁷), статья Н. Адаскиной «Русские Авангардисты в Париже» (2013)⁸⁸.

⁸¹ Slevin T. Sonia Delaunay's Robe Simultanée: Modernity, Fashion and Transmediality // Fashion Theory: The Journal of Dress, Body, and Culture. March 2013, 17 (1).

⁸² Васильев, А. А. Красота в изгнании. М., 2005.

⁸³ Васильев А. А. Судьбы моды. М., 2009.

⁸⁴ Блюмин М. А. Идеи симультанной живописи в тканях Сони Делоне // Мода и дизайн: исторический опыт – новые технологии. СПб, 2004. С. 242–244.

⁸⁵ Блюмин М. А. Симультанный костюм Сони Делоне // Мода и дизайн: исторический опыт – новые технологии. СПб, 2008. С. 16–21.

⁸⁶ Хорошилова О. А. Парижские авангардисты и творчество С. Делоне. Влияние Р. Делоне, Р. Дюфи, П. Мондриана и поэтов-дадаистов на текстиль и модели одежды С. Делоне // Труды. СПб., 2010. С. 213–221.

⁸⁷ Хорошилова О. А. «Арт-мода» С. Делоне и Парижская школа // Труды. СПб., 2010. Т. 189: Мода в контексте культуры. С. 119–124.

Важным материалом в изучении жизни и творчества С. Делоне стала книга «Письма к Соне Делонэ» (2011)⁸⁹, в которой были опубликованы письма родственника Анны Терк и близкого друга художницы А. А. Смирнова. Его письма являются значительным памятником эпистолярной культуры начала XX века, который позволяет узнать тонкости биографии французской художницы.

Творческие эксперименты школы Баухауз в области проектирования текстиля, к сожалению, тоже изучены мало, особенно в отечественном искусствознании. Среди наиболее значимых исследований стоит отметить статью Л. Пажитнова «Творческое наследие Баухауза (1919–1933)» (1962)⁹⁰, в которой освещены история школы, её основные особенности и идеи как в архитектурной практике, так и в области дизайна и декоративно-прикладного искусства. Идеи самого В. Гропиуса, изложенные в переведённой на русский язык работе «Границы архитектуры» (1971)⁹¹, позволяют понять основную концепцию, которой руководствовалась школа Баухауз, и на основе этого исследовать творческую деятельность мастерских. Основные педагогические принципы школы и исторический экскурс изложены в учебнике С. М. Михайлова «История дизайна» (т.1, 2002)⁹². В диссертационном исследовании М. А. Блюмин поднимается вопрос о роли школы Баухауз, которую автор сравнивает с отечественной школой ВХУТЕМАС, в декоративном оформлении тканей, а также определяется инновационный подход ткацкой мастерской к текстилю. Деятельность школы и её дизайнерская концепция описаны и в статьях А. А. Филимонова «Баухауз и концепция функционализма в XX веке» (2006)⁹³, А. Ю. Королёвой «Произведения

⁸⁸ Адаскина Н. Весна 1914 года. Русские Авангардисты в Париже // Искусствознание. 2013. № 1/2. С. 444–455.

⁸⁹ Смирнов А. А. Письма к Соне Делонэ. М., 2011.

⁹⁰ Пажитнов Л. Творческое наследие Баухауза (1919–1933) // Декоративное искусство СССР. 1962. № 7. С. 29–33; № 8. С. 16–21.

⁹¹ Гропиус В. Границы архитектуры. М., 1971.

⁹² Михайлов С. М. История дизайна: Учеб. для вузов. В 2-х т. М., 2003.

⁹³ Филимонов А. А. Баухауз и концепция функционализма в XX в // Месмахеровские чтения.

прикладного искусства в художественных мастерских Баухауза. История развития и стилевая эволюция» (2007)⁹⁴. В своём диссертационном исследовании «Единство искусства и техники. Теория и практика предметных мастерских Баухауза (1919–1933)» (2007)⁹⁵ А. Ю. Королёва изучает деятельность предметных мастерских школы, в том числе и ткацкой мастерской (Женское отделение), и определяет роль этих мастерских в сложении и развитии промышленного дизайна XX века.

В зарубежном искусствознании количество исследований, посвящённых данной теме, отличается большей вариативностью. Следует выделить как статьи и воспоминания самих художниц (например, статья Г. Штёльцль «Развитие ткацкой мастерской Баухауза» («Баухауз», июль, 1931)⁹⁶), так и общие труды, посвящённые педагогической деятельности школы и её истории. К ним можно отнести работы «Баухауз, 1919–1928» (1959)⁹⁷ под ред. Г. Байера, В. Гропиуса и И. Гропиус, «Новая архитектура и Баухауз» (1966)⁹⁸ В. Гропиуса, монографию одного из преподавателей в школе Баухауз И. Иттена «Искусство формы: мой форкурс в Баухаузе и других школах» (1975), переведённую на русский язык (2004)⁹⁹, «Культура Баухауза: от Веймара до Холодной войны» (2006)¹⁰⁰ под ред. Д.-Ч. Кэтлин и другие. Деятельность ткацких мастерских

СПб., 2003.

⁹⁴ Королева А. Ю. Произведения прикладного искусства в художественных мастерских Баухауза. История развития и стилевая эволюция // Антиквариат. Предметы искусства и коллекционирования. 2007. № 4.

⁹⁵ Королева А. Ю. Единство искусства и техники. Теория и практика предметных мастерских Баухауза (1919–1933). М., 2007.

⁹⁶ Stölzl G. Die Entwicklung der Bauhaus Weberei // Bauhaus. July, 1931.

⁹⁷ Bauhaus, 1919–1928 / Ed. by H. Bauer, W. Gropius, I. Gropius. C.T. Branford Company, Boston, 1959.

⁹⁸ Gropius W. The new architecture and the Bauhaus. Cambridge, 1966.

⁹⁹ Иттен И. Искусство формы: мой форкурс в Баухаузе и других школах. М., 2004.

¹⁰⁰ Bauhaus culture: from Weimar to the cold war / Kathleen James-Chakraborty. Minneapolis; London, 2006.

исследована гораздо меньше, однако наиболее полным и систематическим трудом в данной области является работа С. Вельтж «Текстиль Баухауза: женщины-художницы и ткацкая мастерская» (1993)¹⁰¹, в которой автор рассказывает о работе ткацкой мастерской, опытах студентов и выпускников Баухауза в проектировании новых тканей, останавливает своё внимание и на главных представителях данного направления, например, Г. Штёльцль или А. Альберс. Исследование является наиболее значимым и единственным трудом, в котором настолько подробно освещена деятельность и работы ткацкой мастерской Баухауза, и в отечественном искусствознании, к сожалению, аналогов данной работе нет до сих пор.

Во время изучения экспериментов американских дизайнеров в области костюма и текстиля также было выявлено фактически полное отсутствие отечественных исследований в этой области. Среди зарубежных трудов, однако лишь косвенно затрагивающих данную тему, следует отметить труды, посвящённые природе стиля американского ар деко и моде США в период после Первой мировой войны. Это работы Ш. Сэмюэлс «Текстиль Ар деко» (2003)¹⁰², Хилльера Б. и Эскритт С. «Стиль Ар Деко» (2005)¹⁰³, С. Лушьер «Мода Ар Деко» (2009)¹⁰⁴, М. Фогг «Мода. Всемирная история» (2015)¹⁰⁵. Вопрос о специфике американской моды и её заимствовании опытов французских модельеров поднимается в работах «Американская уникальность: повседневная одежда 1930–1970-х годов» (1998)¹⁰⁶ Метрополитен-музея, в которой также описана деятельность ведущих американских дизайнеров, например, М. Кинг или Э. Хос, а также «Американский стиль моды. 1900–

¹⁰¹ Weltge S. Bauhaus textiles: women artists and the weaving workshop. London, 1993.

¹⁰² Samuels C. Art Deco Textiles. London, 2003.

¹⁰³ Хилльер В., Эскритт С. Стиль Ар Деко. М., 2005.

¹⁰⁴ Lussier S. Art Deco Fashion. Boston-New York-London, 2003.

¹⁰⁵ Мода. Всемирная история / Под. ред. М. Фогг. М., 2015.

¹⁰⁶ Martin R. American Ingenuity: Sportswear, 1930s–1970s. The Metropolitan Museum of Art, New York, 1998.

1999» (2001)¹⁰⁷ С. Баклэнд. Что касается изучения экспериментов в области текстиля и среди них выделенных нами одеял и ковров из западных штатов Америки, а также тканей текстильных фабрик, исследований в этом вопросе обнаружено не было. В данном случае главным источником является коллекция Метрополитен-музея и несколько статей, посвящённых теме текстиля (статьи А. Пек «Американские одеяла» (октябрь, 2004)¹⁰⁸ и Е. Фиппс «Материалы и техники американских одеял» (август, 2009)¹⁰⁹).

Таким образом, подводя итог историографическому обзору, следует вновь отметить, что систематического исследования, посвящённого изучению взаимовлияния изобразительных и прикладных практик, в частности в области проектирования текстиля и костюма, пока проведено не было. Среди исследователей наблюдается интерес лишь к некоторым аспектам данного вопроса: творчеству отдельных мастеров, направлений, школ, модным тенденциям в рамках определённого периода и т.д.

Работы западных исследователей отличаются большей вариативностью и глубиной подхода к изучению данной темы, особенно в период авангарда. Учёные зачастую обращаются непосредственно к изучению экспериментов в области текстиля, о чём свидетельствуют работы, посвящённые тканям Баухауза, С. Делоне или стилю ар деко. В отечественном искусствоведении подобные исследования можно обнаружить, обращаясь к опытам в сфере формообразования костюма и текстиля художников-конструктивистов, которые в данном случае лучше всего изучены русскими исследователями. Диссертационные исследования Ю. А. Константиновой, М. А. Блюмин и О. А. Хорошиловой являются наиболее комплексными проведёнными в данной области исследованиями, которые затрагивают эксперименты Венских

¹⁰⁷ Buckland S. S. Fashion American Style. Columbus: Ohio State University, 2001.

¹⁰⁸ Peck A. American Quilts and Coverlets. The Metropolitan Museum of Art, New York. October, 2004.

¹⁰⁹ Phipps E. The Materials and Techniques of American Quilts and Coverlets. The Metropolitan Museum of Art, New York. August, 2009.

мастерских, мастеров Парижской школы в лице Р. Дюфи, Л. Бакста, С. Делоне, русских конструктивистов и ткацкой мастерской Баухауза.

Исследования, посвящённые работам эпохи модерн, зачастую носят обобщающий характер, в котором опыты в области проектирования платья (эксперименты А. ван де Вельде и Г. Климта) упоминаются лишь в контексте творчества этих мастеров. Подобная тенденция наблюдается и в отношении текстиля и костюма на территории Соединённых Штатов. Материала о художественном решении американского платья 1920–1930-х годов и связки «костюм – ткань» обнаружено не было, поскольку оно рассматривалось лишь в контексте модных тенденций данного периода.

Приведённый историографический обзор, тем не менее, свидетельствует об актуальности темы теории и практики текстиля и костюма первой половины XX века в современной науке и недостаточной освещённости некоторых аспектов данного вопроса как в отечественном, так и зарубежном искусствознании.

Глава 1. Модерн как ведущее направление в художественной практике костюма и текстиля 1890–1910-х годов

«Модерн есть последняя фаза искусства прошлого века...вздох умирающего столетия»¹¹⁰. 80–90-е годы XIX века, время утверждения модерна, в истории европейской культуры называют французским термином «fin de siècle», что означает «конец века». Д. В. Сарабьянов предлагает условно разделить периодизацию стиля модерн на три этапа: к 80-м годам относится развитие раннего модерна, к 90-м годам – зрелого, а начало XX столетия занимает поздний модерн.

Модерн считается, пожалуй, одним из наиболее интересных явлений в европейском искусстве. Его географические и временные границы неоднозначны, как и его стилевое определение. Модерн отличается региональная разновидность и разнообразие направлений художников и творческих групп. Название самого стиля варьируется в зависимости от его географического распространения: в Германии он известен как «югендштиль» по названию основанного в 1896 году журнала «Die Jugend» («Юность»), в котором были представлены образцы изделий, выполненных в новом стиле; в Бельгии и во Франции это стиль «ар нуво», который переводится буквально как «новое искусство»; это «модерн стайл» («новый стиль») в Англии; «стиль либерти» в Италии, получивший своё название по имени владельца английской фирмы, культивировавшей модерн; «модернизмо» в Испании, а в США – «тиффани». Австрийская версия стиля модерн – «венский стиль» или «стиль Сецессион» – произошла от названия объединения художников 1897 года Венский Сецессион. Специфика венского модерна заключается в сочетании плавных растительных мотивов с лаконизмом геометрического орнамента, навеянного архитектурой функционализма.

¹¹⁰ Турчин В. С. Социальные и эстетические противоречия стиля модерн // Вестник Московского Университета. 1977. № 6. С. 70.

Несмотря на подобную вариативность названий стиля, произведения эпохи модерна объединяют одни и те же черты: это пластичность языка, линейная выразительность, преобладание стилизации и декоративности, обращение к природным формам в виде флоральных, зооморфных и остеоморфных мотивов, изогнутость и упругость линии, повышенное внимание орнаменту. Уникальность же стиля состоит в том, что он впервые был целенаправленно применен ко всем областям искусства, однако ярче всего воплотился в произведениях, которые формировали реальную среду. Необходимо подчеркнуть, что развитие стиля модерн началось именно с графики и прикладного искусства, в котором особое внимание следует уделить дизайну текстиля и концепции художественного платья.

В данной главе этот феномен будет рассмотрен на примере теоретических и практических экспериментов в сфере костюма и текстиля бельгийского представителя эпохи модерна Анри ван де Вельде, а также немецкого дизайнера Анны Мутезиус, на концепцию которых оказало влияние «эстетическое платье» художников-прерафаэлитов. Особое внимание уделено практике австрийских художников, наиболее ярких последователей стиля, и художественным поискам Венских мастерских, по-новому интерпретировавших традиции модерна и воспринявших идею «гезамткунстверк» от Анри ван де Вельде. Также рассматривается влияние творчества венских мастеров в искусстве раннего этапа ар деко на примере разработок Поля Пуаре, Леона Бакста и модных иллюстраций итальянца Энрико Саккетти.

1.1. Проблема синтетического искусства на примере «художественного платья» Анри ван де Вельде

Концепция «художественного платья», бесспорно, ассоциируется с именем бельгийского художника, одного из родоначальников стиля ар нуво Анри ван де Вельде. Тем не менее, будучи последователем Уильяма Морриса,

А. ван де Вельде определённо опирался на опыты английских мастеров. Именно «эстетическое платье» прерафаэлитов оказало сильное влияние на формирование творческого подхода бельгийского мастера, который заключался в его обращении к проблеме единения искусств во время проектирования своих знаменитых «художественных платьев».

Следует отметить, что именно Англии принадлежит ведущая роль на раннем этапе развития модерна, и это было определено самой предысторией стиля. Журнал «Конёк», издававшийся организацией «Гильдия века» (1882), основателем которой был Артур Макмердо, стал предтечей европейских журналов стиля модерн. Члены гильдии являлись не художниками, а ремесленниками, которые обращали внимание на развитие областей прикладного искусства. Стоит отметить, что Англия была не только страной, с которой началось повсеместное распространение стиля модерн, но и страной, где впервые возникла концепция авторского платья, связанная, несомненно, с творчеством прерафаэлитов.

Сам термин «эстетик дресс» был впервые использован художниками-прерафаэлитами в 1850-х годах для описания одежды своих моделей. Данте Габриэль Россетти облачал позирующих ему женщин в шёлковые платья, ниспадающие драпировки которых напоминали греческие хитоны, а сам крой, отсутствие корсета и рукава с буфами – средневековые формы. Эти платья никогда не носили за пределами мастерской, однако они приобрели популярность в кругу друзей художников-прерафаэлитов и повлияли на дальнейшее развитие моды. Концепция «эстетического платья», заложенная прерафаэлитами, была реализована Артуром Либерти, который в 1875 году открыл свой собственный магазин на Риджент-стрит. Начав с продажи восточных тканей из шёлка с индийским орнаментом и японских кимоно, пользующихся популярностью у многих художников, например, Россетти и Уистлера, А. Либерти задумал собственное производство. Для создания орнаментов предпринимателем были приглашены лучшие дизайнеры и художники, среди которых были представители Движения «Искусств и

ремёсел» и, конечно же, У. Моррис, ещё в 1861 году основавший фирму по производству предметов декоративно-прикладного искусства, в том числе и тканей, «Моррис, Маршалл, Фолкнер и Ко» (впоследствии «Моррис и Ко»). Именно участники Движения «Искусств и ремёсел» призывали отказаться от парижских модных тенденций и пропагандировали свободный крой костюма, скромность орнаментики, простоту силуэта без корсетов и турнюров и приглушённость тонов. Так было создано подражающее образцам Средневековья и эпохи Ренессанса «эстетическое платье», примеры которого можно увидеть на полотнах художников-прерафаэлитов как более раннего (Данте Габриэль Россетти «Пия деи Толомеи» (1868–1880, Музей искусств Спенсера)), так и позднего времени (Джон Уильям Уотерхаус «Хрустальный шар» (1902, частное собрание) (рис. 1)).

Во многом благодаря созданию нового феномена «эстетического платья», реализованного компанией «Либерти и Ко», и разработке орнаментов для художественного текстиля, известного своими флоральными мотивами (рис. 2), влияние А. Либерти на развитие искусства модерна в сфере дизайна и текстиля является поистине фундаментальным (именно по имени предпринимателя модерн, как уже говорилось, в Италии носит название «стиль либерти»).

Зрелый период английского модерна олицетворяет стиль Макинтош, который возник в рамках Школы изящных искусств в Глазго благодаря творчеству «группы четырёх» во главе с Чарльзом Ренни Макинтошем. Стиль Макинтоша разительно отличается от плавных контуров ар нуво. Ему присущи «эффектное сочетание прямых линий, прямоугольных форм с гнутыми линиями; лаконизм»¹¹¹, которые в дальнейшем окажут влияние на творчество австрийских художников и Венских мастерских. Помимо предметов мебели, Школой Глазго была разработана своя, шотландская интерпретация «эстетического платья», созданная Джесси Ньюбери, которая позже присоединилась к «группе четырёх». Свободный прямой крой детских платьев, широкие рукава и минимум орнамента с элементами флоральных и

¹¹¹ Сарабьянов Д. В. Стиль модерн: истоки, история, проблемы. М.: Искусство, 1989. С. 115.

геометрических мотивов (рис. 3) созвучны платьям немецкого дизайнера Анны Мутезиус и превосходят функциональный стиль венских мастеров.

О чистом же воплощении тенденций ар нуво в сфере костюмного дизайна следует говорить на примере работ А. ван де Вельде.

Д. В. Сарабьянов называет А. ван де Вельде «личностью одновременно и исключительной и типичной для нового стиля»¹¹². Известно, что бельгийский художник был близко знаком с импрессионистами, неоимпрессионистами и символистами, однако наиболее сильное влияние на развитие его теоретической мысли оказали идеи У. Морриса, с которым он познакомился в 1888 году, став членом авангардистского «Общества ХХ». В 1893 году А. ван де Вельде оставил занятия живописью и полностью посвятил себя архитектуре, проектированию мебели, предметам декоративно-прикладного искусства, в том числе текстилю и платью. По мнению бельгийского архитектора, основополагающей проблемой стиля модерн стал идея «гезамткунстверк» (идея единения искусств), которую А. ван де Вельде воплотил в полной мере на примере собственного творчества. В 1896 году в пригороде Брюсселя, в Уккле, им была построена вилла «Блюменверф», повторяющая тип английского коттеджа. Исключительность же представлял интерьер виллы: архитектор самостоятельно разработал планировку дома, оформил внутреннее убранство, включая мебель, резные украшения и картины. А. ван де Вельде стремился полностью реализовать идею универсального мастера и разработал эскиз платья, предназначенного для своей жены (рис. 4). Свободный крой платья, приталенный силуэт и рукава с буфами напоминают «эстетические платья» прерафаэлитов, однако вышивка на спине и оторочка платья явно отсылают к орнаментальным вариациям стиля ар нуво. Упругому и изогнутому, но в то же время плавному линейному контуру подчинено всё: декоративное оформление платья и его крой, картины, написанные художником, и убранство особняка в целом. Любой орнамент, даже орнамент платья, должен был быть, по мнению

¹¹² Там же. С. 97.

бельгийского дизайнера, абстрактным и в то же время органичным¹¹³. Домашнее платье, выполненное А. ван де Вельде в 1895 году (рис. 5), тоже отличается свободным силуэтом в духе «эстетик дресс» и вышивкой в стиле модерн, явно напоминающей «удар бича» Германа Обриста или изогнутые линии Виктора Орта. Вероятно, в разработке дизайна этих платьев в какой-то степени участвовала и сама жена, Мария ван де Вельде, которая некоторое время жила в Лондоне и коллекционировала образцы популярного в то время английского текстиля¹¹⁴. Она также являлась автором каталога для выставки 1900 года, на которой были представлены работы А. ван де Вельде. Таким образом, идея единения искусств была реализована в полной мере. «Синтез искусств, – пишет Ю. Я. Герчук, – не только дополнение и пояснение произведения одного искусства средствами другого. Это и их противостояние, скрытая борьба, в которой какая-то сторона берёт верх и диктует другой свою волю, свои условия совместного существования, свой язык, свои ритмы и свои смыслы»¹¹⁵. Каждая деталь, разработанная А. ван де Вельде, была подчинена единому ритму, не исключением стал и дизайн платья, художественный язык которого был продиктован архитектурой модерна.

В 1899 году А. ван де Вельде отправился в Берлин, где развернулась его дальнейшая архитектурная и дизайнерская деятельность. Эксперименты в области костюма и новые художественные принципы, которых он придерживался, сделали А. ван де Вельде видным теоретиком моды начала XX века. В 1902 году совместно с дизайнером Альфредом Морбюттером он сформировал три основных правила дамского костюма: индивидуальность необходимо было найти в домашней одежде, повседневное платье следовало

¹¹³ Цит. по: Cunningham P. A. *Reforming Women's Fashion, 1850–1920: Politics, Health, and Art*. Kent, Ohio: The Kent State University Press, 2003. P. 173.

¹¹⁴ Цит. по: Houze R. *Textiles, Fashion, and Design Reform in Austria-Hungary Before the First World War: Principles of Dress*. Farnham: Ashgate, 2015. P. 206.

¹¹⁵ Герчук Ю. Я. *Что такое орнамент? Структура и смысл орнаментального образа*. М.: Галарт, 1998. С. 250.

унифицировать и уподобить мужскому костюму, а для торжественных мероприятий выбирать одежду, предписанную традициями. Так, усилиями А. ван де Вельде и Альфреда Морбюттера было создано «художественное платье», которое при помощи ар нуво представляло собой дизайнерскую альтернативу «готовому платью» и вместе с этим отличалось оригинальностью и удобством. А. ван де Вельде стал теоретиком, сформулировавшим его концепцию и, по его словам, тем самым «освободившим женщину от безжизненной тирании моды»¹¹⁶, а Альфред Морбюттер, открыв ателье, – главным дизайнером «художественного платья». К идее «художественного платья» обратились и Рихард Римершмид, Герман Обрист, Петер Беренс (рис. 6), Эльза Опплер (рис. 7), Анна Мутезиус.

«Художественное платье» А. Мутезиус нередко сравнивают с работами А. ван де Вельде. Например, платье бельгийского дизайнера предназначалось только для дома, в то время как платье А. Мутезиус являлось предметом повседневной одежды. Также в концепции «художественного платья» А. Мутезиус очень важен феминный элемент. Дизайнер отказалась от корсета в пользу удобства и свободы движения; его отсутствие у А. ван де Вельде обусловлено тем, что корсет скрывает естественную красоту женского силуэта. Бельгийский дизайнер для разработки своих платьев использует дорогостоящие материалы, такие как бархат и сукна. А. Мутезиус полагала, что платье, разработанное самим дизайнером или художником, позволит сэкономить финансовые средства (платье А. Мутезиус сделано из тонкого недорогого сукна (рис. 8)). Главное же различие состояло в том, что А. ван де Вельде руководствовался проблемой единения искусств, и таким образом, как уже говорилось, его платье находилось в тесном взаимодействии с архитектурой и интерьерным оформлением. А. Мутезиус, напротив, в разработке своих моделей следовала феминным и художественным задачам, которые в дальнейшем найдут своё отражение в работах французских кутюрье.

¹¹⁶ Цит. по: Barrows J. A. The Sources, Rhetoric, and Gender of Artistic Dress [dissertation]. University of Illinois at Urbana-Champaign, 2009. P. 46.

1.2. Эксперименты австрийских художников и объединения Венские мастерские в проектировании костюма и разработке орнамента тканей 1900–1910-х годов

А. ван де Вельде, один из ярких представителей бельгийской школы, дал толчок другим школам как для их стилевого развития, так и для дальнейшей реализации идеи единения искусств, в данном случае в области костюма и текстиля. Не исключением стала и Австрия, где модерн, как и в Германии, начался во второй половине 1890-х годов. Апогей развития стиля именно в декоративно-прикладном искусстве наступает с началом XX века, а главным культурным и художественным центром не только в Австрии, но и во всей Европе становится Вена, которая негласно составила конкуренцию Парижу. Так появляется «венский стиль» – австрийская версия стиля модерн, хронологические рамки которой определяются периодом от 1897 года, когда был организован Венский Сецессион, и до начала Первой мировой войны и распада Австро-Венгерской империи в 1918 году¹¹⁷. Архитектура и прикладные искусства имели ведущую роль в художественной культуре Австрии, а идея «гезамткунстверк» получила здесь наиболее целенаправленное воплощение¹¹⁸.

Начало XX века отмечено деятельностью художественно-промышленных объединений, которые оказали существенное влияние на развитие декоративно-прикладного искусства и дизайна. В Австрии таким объединением стали основанные архитектором Йозефом Хоффманом, художником Коломаном Мозером и предпринимателем Фрицом Верндорфером в 1903 году Венские мастерские, представители которых проводили эксперименты с декоративным решением текстиля. За основу создатели Венских мастерских взяли уже известную на тот момент английскую идею об искусстве,

¹¹⁷ Стригалева А. А. О «венском стиле». В кн.: Художественная культура Австро-Венгрии: Искусство многонациональной империи. 1867–1918. СПб, 2005. С. 51.

¹¹⁸ Там же. С. 52.

приравненном к ремеслу. Несмотря на то, что отдел, занимающийся производством тканей, в составе Венских мастерских появился в 1910 году, представители венского модерна начали свои творческие поиски в этой области раньше.

Следует отметить, что с началом нового столетия в позднем модерне изменяются как сами формы предметов, так и орнамент, волнистые линии в духе ван де Вельде которого уступают геометрии. «Однако и в геометрические мотивы модерн умеет привести свойственные ему черты беспокойного напряжения, – пишет Ю. Я. Герчук. – Правильные окружности помещаются одна в другую эксцентрично, сбивая привычную симметрию. Нарушается регулярность в сетке треугольников или квадратов, они будто неравномерно, рывками захватывают поверхность»¹¹⁹.

Это очевидно на примере работ венских мастеров, например, Й. Хоффмана, который являлся учеником родоначальника австрийского модерна Отто Вагнера. Экстерьер и интерьер дворца Стокле в Брюсселе (1905–1911) (рис. 9), вершины творчества венского архитектора, являют собой пример лаконичного, «графического» стиля¹²⁰, которого Й. Хоффман будет придерживаться во всём. Именно аскетическая чистота поверхностей и геометричность форм стали главными приоритетами архитектора. Во время разработки платьев он следует концепции А. ван де Вельде, вписывая женское платье в окружающую обстановку (рис. 10). Однако следует обратить внимание на иное художественное решение: флоральные мотивы А. ван де Вельде заменены у Й. Хоффмана геометрическими узорами в виде линий и квадратов, напоминающими жёсткие, точёные формы его архитектурных построек и соответствующими интерьерному оформлению (геометрическое решение платья и шали гармонирует с драпировкой на втором плане (рис. 11)). В этом выразилось влияние стиля Макинтош, утверждающего систему

¹¹⁹ Герчук Ю. Я. Что такое орнамент? Структура и смысл орнаментального образа. М.: Галарт, 1998. С. 234.

¹²⁰ Сарабьянов Д. В. Стиль модерн: истоки, история, проблемы. М.: Искусство, 1989. С. 123.

«конструктивного орнамента»¹²¹. В таком же стиле решены и текстильные орнаменты (рис. 12, рис. 13, рис. 14, рис. 15). Отличительной чертой тканей объединения были яркие рисунки, которые привлекали своей оригинальностью и очередной новизной¹²². Наибольший интерес вызывали геометрические орнаменты и стилизованные растительные узоры, выполненные в наивной, примитивной манере¹²³.

Особенно популярными стали орнаменты на прямоугольной основе, соответствующие функциональной архитектуре. Так стиль Хоффмана стал называться «прямоугольным» или «дощатым». Сам факт использования геометрического орнамента венским архитектором в это время противоречит плавности модерна. По мнению Т. Ховарта, «прямоугольник, как ведущий декоративный мотив в работах Хоффмана, символизировал неприятие художником ар нуво, и служил антитезой его чувственным изгибам»¹²⁴. Сам архитектор использовал их попросту потому, «что эти простые и ясные элементы никогда не использовались в предшествующих стилях»¹²⁵. Венский мастер не всегда придерживается строгой геометрии и продолжает эксперименты с флоральными мотивами, которые, однако, мало напоминают плавные линии Орта. Бальное платье для Джоанны Витгенштейн содержит некоторые волнообразные линии, однако его основное художественное решение всё равно несёт в себе идею геометризованного орнамента (рис. 16). Таким же образом решён образец ткани «Монтесума» (рис. 17), на котором

¹²¹ Там же. С. 115.

¹²² Блюмин М. А. Влияние искусства авангарда на орнаментальные мотивы тканей 1910–1930-х годов (на примере стран Западной Европы и России). СПб., 2006. С. 127.

¹²³ Цит. по: там же.

¹²⁴ Цит. по: Шуцкая А. И. Орнаментальные поиски венского модерна. В кн.: Художественная культура Австро-Венгрии: Искусство многонациональной империи. 1867–1918. СПб, 2005. С. 109.

¹²⁵ Там же.

геометрические формы сочетаются с геометризированным изображением растительных мотивов¹²⁶.

В то же время появляются единичные рисунки тканей, наглядно показывающие отход от прежних принципов раппортных построений, что особенно заметно на примере рисунка ткани «Штребер» (рис. 18), в котором узор состоит из простых прямых линий и треугольников различного размера¹²⁷. Данный мотив, как замечает М. А. Блюмин, выполнен больше в традициях стиля ар деко, нежели модерна. Й. Хоффман также вдохновляется этническими мотивами примитивных народов (образцы тканей «Флорида» (рис. 19)), интерес к которым будет свойственен представителям авангарда¹²⁸. Так, по словам А. И. Шуцкой, орнаментальное богатство мотивов Й. Хоффмана обогатило декоративный язык венского модерна и отразилось в работах Венских мастерских и членов Венского Сецессиона.

Платье Эмилии Флэге по эскизу Коломана Мозера (рис. 20), второго основателя Венских мастерских, который вышел из их состава в 1907 году, искусно сочетает геометрическую нашивку с флористическим орнаментом, используемым для всего костюма. Решение текстильных образцов и рисунков К. Мозера 1900–1905 годов тяготеет к геометрии, однако оно смягчено за счёт использования более плавных форм (рис. 21, рис. 22). К 1910 году К. Мозер полностью обращается к геометризации и использует её как для оформления интерьеров (салон сестёр Флэге в Вене (рис. 23)), так и для художественного решения костюмов (идея платья Диты Мозер (рис. 24)) и текстиля (рис. 25). Предпочтение симметрии и регулярности, которое отдавал К. Мозер в оформлении интерьеров, явно повлияло на подобное оформление костюма. «Предметы прикладного искусства, спроектированные в Венских мастерских, отличала геометрическая трактовка и элегантная простота <...>.

¹²⁶ Блюмин М. А. Влияние искусства авангарда на орнаментальные мотивы тканей 1910–1930-х годов (на примере стран Западной Европы и России). СПб., 2006. С. 132.

¹²⁷ Там же. С. 130.

¹²⁸ Там же. С. 131–132.

Мир получил новую поэтику сдержанной объективности, о которой ранее никогда никто не мечтал»¹²⁹.

В такой же геометрической стилистике решены и ранние эскизы его ученика Эдуарда Йозефа Виммера-Висгрилла (рис. 26, рис. 27), который в 1910-е годы активно сотрудничал с другими дизайнерами. Например, орнаментальное решение спроектированного им платья (рис. 28), известного по рисунку Мелы Колер (рис. 29), было разработано К. Мозером. Некоторые костюмы Э. Й. Виммера-Висгрилла, их волнообразные, витиеватые линии в сочетании с геометрическими элементами (рис. 30), определённо напоминают работы Густава Климта, которому, скорее всего, и принадлежит исполнение данного орнамента.

Творчество Г. Климта является наиболее характерным примером венского модерна, и орнамент стал одной из важнейших особенностей его стиля. Интерес Г. Климта к моде проявился в совместном творчестве с Эмилией Флэге и в разработке орнаментального решения платьев, в которых он изображал женщин на своих полотнах. Усилиями художника и его музы было создано большое количество «платьев реформ». Они известны нам по сделанным Г. Климтом фотографиям Э. Флэге не в «элегантных, а в свободных, мешковатых платьях, высокую стоимость которых выдавала лишь узорчатая ткань»¹³⁰. Г. Климт опирался на эксперименты своих коллег, в результате чего знаменитая «шахматная клетка», которую впервые использовал К. Мозер ещё в 1903 году для оформления сидения кресла (рис. 31), появилась и в орнаментальном решении платья Э. Флэге, сшитого в её салоне по эскизу венского художника (рис. 32). А. И. Шуцкая отмечает, что «простая повторяемость излюбленных модерном декоративных элементов – будь то условное изображение длинных прядей волос, движения волн или переплетения цветочных стеблей – была заменена художником на явно господствующие геометризированные орнаментальные структуры. <...> Она

¹²⁹ Цит. по: там же. С. 109–110.

¹³⁰ Partsch S. Gustav Klimt: Painter of Women. Munich, New York: Prestel, 1994. P. 45.

[орнаментальность – Т. К.] воспринимается как некая, обладающая высокой эстетической нагрузкой самостоятельная структурная целостность»¹³¹. Многие исследователи отмечают, что орнамент Г. Климта, как на его полотнах, так и на платьях, становится самодовлеющим и абсолютно самостоятельным, в результате чего привлекает не форма платья, которая у Г. Климта не имеет первостепенного значения, а его художественное решение. «В портретах Густава Климта <...> виртуозные и фантастически усложнённые орнаменты буквально поглощают изображение»¹³², – пишет Ю. Я. Герчук. «Экспансия их [орнаментальных мотивов – Т. К.] настолько велика, – отмечает В. С. Турчин, – что они, как в известных «Портрет Адели Блох-Бауэр» и «Поцелуе» 1907 года, захлёстывают всё поле изображения <...>. Кажется, что рисунок скрыт под одеждами тотальной орнаментализации»¹³³. «Портрет Адели Блох-Бауэр II» (1912, частное собрание) (рис. 33), о котором говорит В. С. Турчин, можно рассматривать в качестве эскиза платья, художественное решение которого выписано с особой тщательностью. Этого эффекта художнику удаётся достичь именно за счёт освободившегося от формы орнамента: волнообразных линий длинной шали, которые Г. Климт использует и в оформлении платьев для Э. Флёге, и геометрического решения узкой юбки. Венскому художнику и его музе даже удаётся применить геометрию там, где она, в привычном нам понимании, могла быть неуместна. Например, в другом платье Э. Флёге воздушные воланы априори романтического характера сочетаются с резкими вертикальными полосами юбки платья (рис. 34). Так, в творчестве Г. Климта весьма органично соединились брутализм и эстетизм, «изысканный стилизм и

¹³¹ Цит. по: Шуцкая А. И. Орнаментальные поиски венского модерна. В кн.: Художественная культура Австро-Венгрии: Искусство многонациональной империи. 1867–1918. СПб, 2005. С. 113.

¹³² Герчук Ю. Я. Что такое орнамент? Структура и смысл орнаментального образа. М.: Галарт, 1998. С. 235.

¹³³ Турчин В. С. Венский путь в XX век. В кн.: Художественная культура Австро-Венгрии: Искусство многонациональной империи. 1867–1918. СПб, 2005. С. 113.

грубоватый натурализм»¹³⁴, которые нашли отражение в платьях, сшитых Э. Флэге.

Индивидуальный стиль Г. Климта не мог не повлиять и на произведения его ученика, представителя зрелого экспрессионизма Эгона Шиле. Одной из первых подобных работ, которая перенимает геометризированную декоративность Климта, становится «Стоящая девушка, закутанная в плед» (1909, Институт искусств Миннеаполиса) (рис. 35), где художественное решение пледа явно перекликается с прямоугольным стилем Й. Хоффмана и исканиями Венских мастерских. Платье на некоторых полотнах художника становится главным формообразующим элементом, что отражено и в самих названиях его произведений. Геометризированное художественное и яркое колористическое решение платья на «Портрете Эдит Шиле в полосатом платье» (1915, Гаагский городской музей, Гаага) (рис. 36), несмотря на декоративность, носит живописный характер, вызванный экспрессионистической динамикой хотя и плоскостного изображения. Ещё более артистичен, живописен и экспрессионистичен «Портрет Фредерике Марии Беер» (1914, Художественная галерея Мальборо, Лондон) (рис. 37), где платье целиком построено на любимой Й. Хоффманом прямоугольной основе. Художник полностью отказывается от флоральных экспериментов своего учителя и представителей раннего и зрелого модерна и избирает геометрический орнамент, выполненный в характерном для Э. Шиле экспрессионистическом стиле, в качестве главного декоративного решения изображаемых им платьев. Это либо любимые Э. Шиле полосы, использующиеся им чаще всего для платьев его жены («Портрет Эдит Шиле, жены художника» (1915, частное собрание) (рис. 38)), либо прямоугольные плоскости («Портрет Марго Бернер» (1917, частное собрание) (рис. 39)). Орнамент Э. Шиле так же, как и у Г. Климта, приобретает целостный и самостоятельный характер: например, чёрно-белые полосы сами задают форму платья, скрывая очертания фигуры Эдит Шиле. Платье жены художника,

¹³⁴ Светлов И. Е. Притяжение венского Сецессиона. В кн.: Художественная культура Австро-Венгрии: Искусство многонациональной империи. 1867–1918. СПб, 2005. С. 51.

изображённое им на портрете 1915 года и напоминающее платье Э. Флэге, известно нам и по фотографиям Эдит и Эгона Шиле (рис. 40). Нельзя не отметить, что поиски венского художника отразятся на творческих экспериментах авангарда 1920-х годов: например, самоценность орнаментации будет превалировать в творчестве французской художницы Сони Делоне, а геометрические мотивы в виде полос станут наиболее популярными среди советских художниц-производственниц. Платье же для Э. Шиле не являлось самоцелью, а его орнамент был не только декоративным украшением с образно-содержательным значением, несмотря на то, что «условия синтеза для него – естественная форма существования в качестве искусства»¹³⁵. Прежде всего обособленный орнамент стал приёмом структурирования формы и самой картины, что в дальнейшем найдёт полноценное развитие в платьях и текстиле художников-авангардистов.

Таким образом, помимо флорального орнамента, символизирующего идею произрастания, жизненной силы, витальности, венский модерн использовал и орнамент геометрический. Архитектура рационализма послужила сильным толчком для лаконичного языка, жёсткого и графического стиля как в оформлении платья, где главным являлась не его форма, а художественное решение, так и в оформлении текстиля. Г. Климт заимствовал этот принцип у Й. Хоффмана и К. Мозера, сделал его более декоративным и символичным, воплотил его в своём изобразительном творчестве и перенёс на костюм. Э. Шиле последовал примеру своего учителя, и орнамент платья стал одним из основных формообразующих приёмов изображения, приобретая таким образом самостоятельную структурную целостность. Так, чёткая геометрия и строгая упорядоченность орнамента, которые проявились и в проектировании и костюма, и в декоративном решении текстиля, стали главной отличительной чертой венского стиля. Он, в свою очередь, окажет существенное воздействие на текстильные разработки мастерских Баухауза и

¹³⁵ Герчук Ю. Я. Что такое орнамент? Структура и смысл орнаментального образа. М.: Галарт, 1998. С. 264.

на дальнейшие эксперименты Венских мастерских, особенно в лице Э. Й. Виммера-Висгрилла, 1920-х годов.

1.3. Влияние венского стиля на ранний этап ар деко: 1910-е годы

Под влиянием функционализма произошёл переход от модерна к новым стилевым явлениям, который позднее получил название «ар деко». Практически это тот же модерн, но с поправкой на рационализм 20-х годов¹³⁶. Термин «ар деко» был заимствован из названия Международной выставки современных декоративных искусств и художественной промышленности, организованной в Париже в 1925 году, и впервые использован архитектором Ле Корбюзье как сокращение от словосочетания «arts décoratifs» (декоративные искусства). Однако лишь после 1960-х годов термин «ар деко» стал использоваться в качестве стиля в искусстве.

1910-е годы – это заря моды ар деко, своим началом обязанная Полю Пуаре. Один из наиболее влиятельных парижских кутюрье начала XX столетия был известен своим интересом к ориентализму, который отчасти был вызван большой популярностью «Русских балетов» Сергея Дягилева, появившихся в 1909 году. В 1911 году им были основаны школа декоративных искусств «Мартина» и ателье с одноимённым названием. П. Пуаре вдохновляли различные экзотические ремесленные изделия, такие как русские скатерти, шитые крестом, индийская вышивка, а также восточная одежда, например, японские кимоно и персидские шаровары. Так, во время обучения в доме Ворта им было создано пальто-кимоно «Конфуций» простой прямоугольной формы с широкими рукавами. Это противоречило плавному силуэту ар нуво и пришлось не по вкусу русской княгине Леонилле Ивановне Барятинской. Безусловно, творчество П. Пуаре следует рассматривать в контексте влияния ориентализма, античности, а также «Русских сезонов» С. Дягилева на формообразование

¹³⁶ Сарабьянов Д. В. Стиль модерн: истоки, история, проблемы. М.: Искусство, 1989. С. 163.

платья. Однако в данном случае нельзя обойти тот факт, что парижский кутюрье, будучи модельером, а не художником, иногда обращался к художественным принципам и венских мастеров. В 1911 году П. Пуаре вместе с декоратором Луи Сю посетил Венские мастерские, в результате чего стилизованные мотивы, упрощённая геометрия Й. Хоффмана и К. Мозера, яркие цвета и, конечно же, идея «гезамткунстверк» оказали огромное влияние на парижского кутюрье. Это особенно заметно на примере ранних работ модельера, где П. Пуаре использует геометрические мотивы. Например, в качестве орнамента для вечернего платья, ныне находящегося в собрании Метрополитен-музея, кутюрье избирает графические чёрные полосы, излюбленный орнаментальный мотив венских мастеров, и сочетает их с традиционной греческой формой платья (рис. 41). Такой же приём совмещения японского кимано и геометризованной простоты орнамента использован и для манто 1912 года (рис. 42).

Влияние работ Венских мастерских не обошло стороной и творчество одного из главных представителей Парижской школы Леона Бакста, что в особенности прослеживается на примере его костюмной серии 1912 года для дома Жанны Пакен. Свобода и функционализм венских мастеров отразились на крое моделей Бакста. Заимствован был и геометризованный орнамент, в частности «шахматная клетка» Хоффмана (рис. 43). С его работами, а также с творчеством главных мастеров венского стиля Л. Бакст был знаком, вероятно, по эскизам и фотографиям нарядов, опубликованных в журнале «Die Mode» («Мода»), или благодаря мадам Пакен, одной из главных фигур стиля ар нуво во французской моде¹³⁷. Л. Баксту были также близки принципы прерафаэлитов и А. ван де Вельде. Он выступал за объединение архитектуры, скульптуры, живописи, графики, прикладного искусства и моды и создание новой среды на основе идеи единения искусств. «Я не стану колебаться при сравнении костюма, созданного настоящим художником, с образцами архитектуры, и буду

¹³⁷ Хорошилова О. А. Эксперименты художников Парижской школы в области проектирования текстиля и костюма. СПб., 2009. С. 50.

утверждать, что оба эти искусства обладают идентичными законами», – писал Л. Бакст¹³⁸.

В данном контексте уместно привести в пример и некоторые листы итальянского иллюстратора моды Энрико Саккетти из его собрания «Платья и женщины» («Robes et femmes») 1913 года. Экстравагантность одного из изображённых Э. Саккетти платьев достигается за счёт ярких чёрных, серых и жёлтых вертикальных полос (рис. 44) или, например, геометризованного орнамента юбки, напоминающего последующие авангардные опыты (рис. 45).

Подобные работы, однако, исключительны и не могут рассматриваться в качестве примеров к одной из основных стадий эволюции авторского платья в контексте его взаимодействия с другими видами искусства. Тем не менее эти редкие эксперименты заслуживают отдельного упоминания в фокусе данной проблемы, поскольку они свидетельствуют о сильном влиянии на моду по своему интерпретированной А. ван де Вельде идеи Рихарда Вагнера и геометризованной тенденции венского стиля, которые окажут гораздо более существенное воздействие на стиль ар деко 1920-х годов, отразятся в работах позднего модерна и найдут своё полное воплощение в моде и декоративном решении художественного текстиля авангарда.

¹³⁸ Цит. по: там же. С. 54.

Глава 2. Авангардные опыты в области проектирования костюма и текстиля 1920-х годов

Стремление к коренному изменению и полному обновлению европейской художественной практики, поискам новых форм и их взаимодействий на рубеже XIX–XX столетий привело к формированию авангарда (фр. *avant-garde* – «передовой отряд»), пришедшего на смену разрозненным практикам модерна. Действительно, как уже было выяснено в предыдущей главе, мастера эпохи модерна, в особенности те, кто состоял в объединении Венские мастерские, в той или иной степени осуществили переход от растительных витиеватых форм к лаконичному геометрическому орнаменту авангардистов.

В рамках авангарда начали складываться различные течения, многие из которых повлияли на декоративное решение художественного текстиля и формообразование костюма. Так, в этом отношении во Франции популярными стали симультанизм, или, как его часто принято называть, орфизм, предвосхитивший авангард фовизм, а также кубизм и экспрессионизм. В России же сложилось особое и самобытное явление, известное нам как конструктивизм. Данные направления, мотивы которых изначально проявились в области архитектуры и изобразительного искусства, нашли своё отражение и в прикладной практике.

Как отмечалось ранее, именно с идеи единения искусств Р. Вагнера, рассмотренной на примере творчества А. ван де Вельде, начинается прямое воздействие в данном случае архитектуры на искусство прикладное. Обращаясь к образцам текстиля, созданным мастерами Венских мастерских, мы говорили о влиянии архитектуры функционализма на художественное оформление тканей и находили общие черты, такие как строгость, лаконичность, геометризованность. Эту идею охотно переняли русские конструктивисты, целесообразная и функциональная архитектура которых повлияла на создание произведений искусства в иных областях, в частности костюма, или так называемой «прозодежды», и текстиля. Главными для проектов художников-

конструктивистов, или производственников, стали формально-геометрические структурные построения, где основой как для формы производственного костюма, так и для его ткани послужили всеразличные геометрические и «беспредметные» формы и силуэты. Отныне, вместо привычного декоративного решения текстиля в виде растительных и цветочных мотивов, доминирующими стали геометрические орнаменты, созданные при помощи линейки и циркуля. Таким образом, нельзя не обратить внимание на то, что конструктивизм связан, прежде всего, с архитектурой, которая в данном случае вновь явилась формообразующим фактором, повлиявшим как на живопись конструктивистов, так и на прикладные практики. Композиционные особенности угловатых и монолитных зданий, среди которых можно назвать лаконичность, упрощённость форм, рациональность и «конструктивную целесообразность», стали активно находить своё воплощение в строгом покрое прозодежды и геометризованном орнаменте тканей.

Однако авангард представляет собой явление сложное и неоднозначное, и его специфика отразилась не только в самих произведениях искусства, но и в подходах к их созданию. Архитектура являлась не единственным источником, откуда черпали своё вдохновение мастера 1910–1920-х годов для проведения новых опытов в прикладной практике. Изобразительное искусство стало одной из основных областей, в которой авангардисты осуществляли свои творческие эксперименты. Это, бесспорно, отразилось в текстиле и художественном оформлении платьев, где «архитектурная», тщательно продуманная геометрия орнамента была заменена полихромностью, ярким колористическим решением, порой даже хаотичным. В связи с этим, рассматривая, например, текстиль французской художницы Сони Делоне, выполненный в духе симультанизма, или образцы тканей Рауля Дюфи, цветовое решение которых отсылает к живописи фовистов и кубистов, мы обращаем внимание на то, что именно цвет является в данном случае главным формообразующим компонентом, подчиняющим композиционную структуру ткани и таким образом создающим этот орнамент. В текстиле конструктивистов, а также мастеров Венских

мастерских, напротив, ощущается строгая композиционная продуманность, в которой форма задаёт орнамент и подчиняет себе колористическое решение.

Две диаметрально противоположные точки зрения – конструктивная, опирающаяся на рисунок, который в свою очередь определяет композиционную логику, и живописная, утверждающая преобладание цвета, – до сих пор являются одной из главных теоретических проблематик искусства.

В несколько ином, более обобщённом, но, пожалуй, наиболее известном ключе, данная проблема обозначена в труде Г. Вёльфлина «Основные понятия истории искусств», где линейность и живописность являются одной из пяти пар понятий эволюции стиля. Линия, контур, а в этом значении рисунок, управляет телами и пространством, но как только происходит её обесценивание, открываются так называемые живописные возможности. Живописный стиль, по словам теоретика искусства, отрешён от вещи, он не руководствуется контурами, рисунком и моделировкой, а оперирует пластическими формами, созданными за счёт не связанных между собой цветовых пятен. Автор выделяет понятие «живописный колорит», в котором «краска одушевлена собственной, обособленной от предметов жизнью»¹³⁹ и которое с лёгкостью можно применить к некоторым экспериментам фовистов или орфистов. Несмотря на то, что к живописному стилю Г. Вёльфлин относит творчество Рубенса, которое, несомненно, более «линейно» и предметно по сравнению с некоторыми авангардистами, а работы Альбрехта Дюрера не такие лаконичные и «геометричные», как произведения конструктивистов, тем не менее противопоставление конструктивного, линейного начала и живописной, в нашем случае цветовой концепции, нашло своё отражение в творчестве старых мастеров и получило гораздо более выраженное развитие в произведениях начала XX столетия.

Обозначает эту проблему и С. М. Даниэль, говоря о том, что «противопоставление рисунка – как начала строгого, рационального, «мужественного», и живописи – как начала изменчивого, прихотливого,

¹³⁹ Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусств. М., 2009. С. 62.

эмоционального, «женственного»¹⁴⁰ известно давно. Автор отмечает способность цвета к воздействию эмоциональному, и это уже подразумевает, что рисунок оперирует другими понятиями, такими как упорядоченность, логика и сдержанность. Безусловно, обращение к цветовому компоненту не говорит о беспорядочности и хаосе. Напротив, на примере средневековой живописи С. М. Даниэль показывает, что цвет может быть использован рационально, «ибо цвет входит в систему символических значений»¹⁴¹. Истории искусства также известен спор «рубенсистов» и «пюссенистов», причиной разногласия между которыми как раз и послужила вышеназванная проблема. Так, «рубенсисты» отвергали живописное начало в творчестве Никола Пюссена и воспевали богатую палитру Рубенса, известную своей яркостью и изобилующую оттенками и цветовыми переходами. Последователи Пюссена, напротив, не одобряли чрезмерно яркий колорит фламандского мастера и с «академических позиций отмечали у него недостатки в рисунке вместе с вульгарностью типов»¹⁴².

О возможностях цвета рассуждает и Ю. Я. Герчук, выделяя цвет предметный, то есть «подчинённый» объекту, передающий характер его окрашенной поверхности, и цвет, который сам обозначает форму предмета с помощью светотени, как, например, в живописи караваджистов, или контрастов Поля Сезанна. Автор отмечает, что именно с конца XIX века «нередко выразительные качества колорита оказываются в картине определяющими, диктуют художнику весь её цветовой строй»¹⁴³. В качестве примера Ю. Я. Герчук приводит живопись Винсента Ван Гога. В его зрелых работах, написанных в Арле, а особенно созданных им во время пребывания в лечебнице Сен-Реми, цвет при отсутствии какого-либо в нашем понимании академического рисунка становится главным композиционным фактором.

¹⁴⁰ Даниэль С. М. Искусство видеть. Л., 1990. С. 119.

¹⁴¹ Там же. С. 120.

¹⁴² Там же. С. 123.

¹⁴³ Герчук Ю. Я. Основы художественной грамоты. М., 1998. С. 144.

Таким образом, он самостоятельно лепит форму изображённых художником объектов и создаёт невероятное напряжение, которое достигается при помощи ярких контрастов («Ночное кафе» (1888, Художественная галерея Йельского университета)) или невероятных мазков, вызывающих ощущение вихря и хаоса, как на самом фантастическом полотне Ван Гога «Звёздная ночь» (1889, Музей современного искусства, Нью-Йорк). Эта идея освобождения цвета, которая принадлежала импрессионистам и постимпрессионистам, в полной степени была реализована авангардистами, в особенности фовистами, что, безусловно, отразилось и на декоративном оформлении текстиля и костюма. Ю. Я. Герчук также выделяет понятие «конструктивность», которому, однако, противопоставляет не цвет, а пластичность. Их автор использует, в большей степени характеризуя архитектуру и в особенности скульптуру, то есть те виды искусства, которые обладают реальными объёмами, соизмеримыми в пространстве. Так, «там, где форма становится относительно более жёсткой, приближается к геометрической правильности, чётко членится на части, создаётся ощущение конструктивности. Текучая, мягкая, неопределённо-подвижная и слитная форма тяготеет к пластичности»¹⁴⁴. Данные понятия, однако, с лёгкостью можно применить к графике и живописи. Когда доминирует рисунок, разделяя композиционное пространство на части и создавая таким образом его геометрию, бесспорно, обозначается конструктивное начало, что мы видели на примере текстильных экспериментов Й. Хоффмана. Пластичности в нашем случае тождественно понятие цветового компонента, слитного, текучего и неопределённо-подвижного, как описывает «пластичность» Ю. Я. Герчук. Цвет в таком ракурсе тоже пластичен, поскольку не имеет обтекаемой геометрической формы и посредством этого сам задаёт композицию, что, например, видно из некоторых образцах ткани С. Делоне.

Известный исследователь цвета в искусстве и преподаватель Баухауза И. Иттен также рассуждает об освобождении цвета с точки зрения «нового искусства» того времени. По его словам, уже в работах Эль Греко колорит

¹⁴⁴ Там же. С. 148.

освободился от рамок предмета, и «цвет, организуя чисто живописную полифонию картин, потерял для него значение предметной категории»¹⁴⁵. Колорит Рембрандта тоже перестал зависеть от предмета, и с помощью него, в частности известной светотени, художник ритмизировал пространство своих полотен. Жан Огюст Доминик Энгр, напротив, заявлял о том, что «цвет украшает живопись; но это не что иное, как придворная дама, поскольку она только способствует истинным совершенствам искусства быть ещё более привлекательными»¹⁴⁶, а Анри Матисс в своих заметках отмечал, что располагает тона на своих полотнах без какого-либо плана и «выбор <...> красок не покоится ни на какой научной теории; он основан на наблюдении, на чувстве, на опыте <...> чувствительности»¹⁴⁷. Экспрессионисты и футуристы пытались передать свободу цвета, учитывая и форму, а вот импрессионисты и ташисты уделяли первостепенное внимание цвету, позволяя ему подчинять себе композицию полотна. Возвращаясь к И. Иттону, следует отметить, что он, как сторонник теории Баухауза, больше склоняется к гармонии формы и цвета. Исследователь полагает, что каждой форме свойственен определённый цвет (например, квадрату соответствует красный цвет, кругу – синий, треугольнику – жёлтый и т. д.). Так, очевидно, что И. Иттен придерживается принципа конструирования в картине, опираясь на логический порядок взаимодействия формы и цвета. Однако, несмотря на это, автор справедливо подчёркивает, что «картина, воздействие которой определяется главным образом цветом, должна строиться на подчинении формы цвету, а картина, в которой художник придаёт главное значение форме, в своём цветовом решении должна идти от формы»¹⁴⁸.

Конструктивный принцип в композиции поддерживает, например, и советский академик Е. А. Кибрик, однако он придерживается радикальных взглядов в этом отношении, полагая, что форма и цвет вообще не существуют

¹⁴⁵ Иттен И. Искусство цвета. М., 2000. С. 12.

¹⁴⁶ Энгр об искусстве. М., 1962. С. 63.

¹⁴⁷ Мастера искусства об искусстве. М., 1969. Т. 5. Кн. 1. С. 238–239.

¹⁴⁸ Иттен И. Искусство цвета. М., 2000. С. 76.

сами по себе, а могут являться только частями целого. «Серьёзно, «прочно» нарисовать что-либо можно, только «построив» сначала свой мотив, то есть обнаружив его конструктивную идею, принцип его устройства»¹⁴⁹ – утверждает Е. А. Кибрик. Он полагает, что для всякой композиции необходима простая конструктивная идея, которая даёт некую практическую основу, то есть является её скелетом, и наделяет произведение определённым ритмом. Данное утверждение, однако, на мой взгляд, противоречит воззрениям как некоторых авангардистов, так и вышеупомянутых художников конца XIX–начала XX века, например, В. Ван Гога или А. Матисса, опиравшихся на интуитивное «построение» композиции, которое в основном достигалось при помощи различных цветовых приёмов, а не формирования и размещения объектов.

Обращение к классической проблеме искусствоведения, которая явилась главной темой краткого теоретического обзора, необходимо для того, чтобы провести параллель между искусством старых и новых мастеров и обозначить, что данное явление было характерно для искусства как, например, XVII, так и XX веков. Безусловно, перед нами не стоит вопрос линейности и живописности, рисунка и колорита в своём классическом виде, однако нельзя опустить тот факт, что это оказало влияние на творчество авангардистов, хоть и в несколько ином ключе. Так, прозодежда и геометрический, лаконичный орнамент ткани отсылают к линейному стилю и ведущей роли рисунка в живописи и конструктивного начала в архитектуре. Яркий художественный дизайн платьев и самостоятельность цвета в декоративном решении текстиля говорят о начале живописном, провозглашающим цвет в качестве формообразующего фактора.

Следует отметить, что русские мастера и теоретики искусства в основном предпочитали линейность и впоследствии конструктивность. Понимание же цвета в качестве основного композиционного элемента блестяще было реализовано в творчестве западноевропейских мастеров конца XIX–начала XX веков. При этом некоторые из них, и по большей части архитекторы, среди

¹⁴⁹ Рисунок, живопись, композиция. Хрестоматия. М., 1989. С. 180.

которых выделялись мастера Венских мастерских, придерживались и конструктивной точки зрения. Живописцы начала XX столетия, напротив, чаще обращались к возможностям цвета, используя его как главный формообразующий компонент (данное утверждение, однако, не относится к художникам-производственникам, поскольку они являлись последователями идеологического «левого» движения).

Таким образом, прикладное творчество авангардистов формально можно разделить на два стиля: первый стиль, который будет рассмотрен на примере дизайна русского конструктивизма, утверждает господство геометрии, строго продуманной композиции, подчинённой рисунку; второй стиль, наиболее яркими представителями которого являются художники и по совместительству дизайнеры Р. Дюфи и С. Делоне, направлен на живописное восприятие, хотя и не исключает известную геометричность, и задаёт композицию с помощью цвета.

2.1. Эстетика конструктивизма в костюмах и текстиле (на примере работ В. Степановой и Л. Поповой)

Прежде чем перейти непосредственно к анализу творческих экспериментов главных представителей данного направления в области одежды и текстиля, необходимо охарактеризовать конструктивизм как явление в искусстве первой трети XX века и обозначить его влияние на советский дизайн.

Конструктивизм, как уже было сказано, – направление особое и самобытное, относящееся к авангарду, однако именно как направление (не имевшее тогда определённого названия «конструктивизм») он впервые появился в конце XIX века в Европе, где наиболее ярко воплотился в творчестве французских художников и архитекторов, таких как Робер Делоне,

Фернан Леже, Амеде Озанфан, Тони Гарнье, Ле Корбюзье¹⁵⁰. Конструктивизм же в России – феномен абсолютно иной, отличный от европейского. Само установление понятий «конструкция», «конструктивизм» именно в искусстве русском является весьма нетривиальным. Ещё в начале 1910-х годов в авангарде появляются понятия «конструкция» и «конструирование», с помощью которых впоследствии и обозначилось это явление. По словам В. Кандинского, роль «конструкции» в этом «абстрактном» искусстве оказалась главенствующей. Таким образом, первоначальное обращение к «конструкции» и её дальнейшая актуализация в культурном сознании происходят за десятилетие до обоснования конструктивизма¹⁵¹. Развивавшийся ранее одновременно с Западом и отличавшийся такими чертами, как беспредметность, ассоциативность, геометризация, конструктивизм после Октябрьской революции 1917 года приобрёл особый самобытный социальный характер.

Движение производственного искусства (конструктивизма) послужило важным импульсом для становления дизайна в России. Его формирование затрагивало разные области искусства, однако особого внимания заслуживает появление его в одежде и тканях.

Основная особенность советского костюма – поздняя общая демократизация городской одежды. 1920-е годы стали периодом обоснования и первым этапом развития советского дизайна, в то время как в Европе, в промышленно-развитых странах, этот процесс произошёл уже в конце XIX века. Необходимо учесть, что временные рамки повлияли на образ советского дизайна, который стал принципиально отличаться от дизайна западного прежде всего стремлением привнести что-то новое, а также ярко выраженным социально-художественным характером. Идеи, которые легли в основу конструктивизма, и основные его черты характеризуют это направление как нечто неоднозначное, противоречивое, вместе с тем затрагивающее

¹⁵⁰ Ахматова О. В. Русский конструктивизм. М., 2001. С. 3.

¹⁵¹ Сидорина Е. Конструктивизм без берегов. М., 2012. С. 28.

социальные проблемы той современности и являющееся новым взглядом на искусство этого периода. Например, понятие «мода» не касалось одежды основного населения. Напротив, оно было встречено волной отрицания в лице представителей рабочего класса, в отличие от массового одобрения этого явления за рубежом. В связи с этим в России в противовес моде появилась ориентация на простоту и рациональность. Свобода и раскованность в поисках новых форм и художественного образа, а также массовое использование текстильного материала для создания различных праздничных и агитационных элементов в одежде тоже стали факторами, повлиявшими на творческие искания в области костюма и текстиля¹⁵². С. О. Хан-Магомедовым было выделено несколько этапов формирования советского дизайна.

Начальным этапом стал поиск ранее не существовавшей стилистической определённости, и прежде всего в сфере простой геометрической формы и цветовых сочетаний. Как известно, у истоков известных конструктивистских подходов к оформлению одежды и орнаментации ткани стоял супрематизм (эскизные проекты супрематического платья К. Малевича (1923)), который, однако, не получил широкого распространения в массовой продукции.

После происходят поиски формы, цвета и общей композиции при учёте динамизма внешнего облика. Например, на пути к оформлению законченной «конструктивистской» формы одежды важнейшими исканиями в композиции и форме в области повседневного костюма были эксперименты В. Татлина (рис. 46), которые заложили основы конструирования целесообразной и рациональной одежды и подтолкнули художников-конструктивистов к созданию новых видов, а именно специального, производственного и спортивного костюма.

Заключительным этапом в становлении советского дизайна явилась ориентация на конструктивную структуру изделия, где конструктивность стала основой формообразования и стилеобразования. Так, основная цель дизайнеров-конструктивистов, а именно В. Татлина, А. Родченко,

¹⁵² Хан-Магомедов С. О. Пионеры советского дизайна. М., 1995. С. 12, 275.

В. Степановой и Л. Поповой, заключалась в том, чтобы заменить художественно-стилевые импульсы формообразования одежды на функционально-рациональные в соответствии с самой концепцией конструктивизма¹⁵³. Таким образом, конструктивисты подчинили новый костюм характеру труда будущего потребителя, и в результате произошла демократизация его внешнего облика с целью соблюдения функциональности и строгости как в форме, так и в художественном оформлении. Геометризация, «беспредметность» и упрощённость форм, функциональность и рациональность одежды, проявлявшаяся, например, в подчёркивании технических деталей костюма (карманов, молний, ремней, застёжек), новое цветовое оформление, а именно контрастность и яркость цветовых сочетаний, практичность и простота самого костюма – всё это составило основные черты художественного оформления одежды и текстиля, в основе которых лежала конструктивность как основа образования стиля и формы.

«Первая советская мода»¹⁵⁴ – так именуют работы известных миру прикладного искусства художниц-производственниц Варвары Степановой и Любови Поповой, которые по праву зовутся «пионерами советского дизайна» благодаря своим новым разработкам в данной области, а именно геометрическим рисункам на набивных тканях, эскизам прозодежды, спецодежды, спортивного и театрального костюма.

Творческая деятельность В. Степановой и Л. Поповой, при участии А. Родченко, в области нового дизайна костюма началась в 1921–1922-х годах, когда произошло официальное оформление «левого» движения и развитие конструктивизма. Эксперименты К. Малевича, ровно так же, как и эскизы повседневного костюма В. Татлина, не приобрели особой популярности. В результате этого задачей художниц было заменить художественно-стилевые импульсы формообразования одежды на функционально-рациональные¹⁵⁵.

¹⁵³ Хан-Магомедов С. О. ВХУТЕМАС. Кн. 2. М., 2000. С. 160–161.

¹⁵⁴ Рогинская Ф. Советский текстиль. М., 1930. С. 26.

¹⁵⁵ Хан-Магомедов С. О. Пионеры советского дизайна. М., 1995. С. 284.

«Удобство и целесообразность костюма» стали главным лозунгом не просто для создания, а именно для конструирования костюма.

Основной областью, наиболее подходящей для новых исканий, была повседневная одежда. Именно здесь легче всего было воплотить новые идеи и задачи в реальность, поскольку повседневный костюм был более всего доступен обществу и художники сразу могли увидеть полученный результат, а также он лучше всего подходил для различных вариантов работы с ним. Повседневный костюм был разделён художницами-конструктивистками на несколько видов: новый производственный, известный также под названием «прозодежда», специальный костюм как разновидность прозодежды и спортодежда. Эскизы всех моделей отличались большой вариативностью форм, цветов, «конструкций» и отвечали всем идеям конструктивизма.

Прозодежда, или, как называли её сами конструктивисты, «костюм сегодняшнего дня», стала наиболее ярким и характерным явлением в костюме 1920-х годов. Это был «рабочий костюм, отличающийся и по профессии, и по производству»¹⁵⁶. Всё конструирование костюма сводилось к единственной цели – сохранение функциональности одежды. В результате, как уже говорилось, большое значение приобрели детали костюма: различные застёжки, молнии, большие карманы, ремни, что отчётливо видно на проекте В. Степановой женского производственного костюма 1922 года (рис. 47). Обилие мелких элементов, например, большого количества пуговиц как на вороте, так и на груди, ремней, вместительных карманов – всё это подчёркивало утилитарную сторону костюма. Нельзя не обратить внимание и на фасон костюма, силуэт которого предельно геометризирован. При создании эскиза использовались только прямые линии, и вся форма костюма, таким образом, состоит лишь из прямоугольников и трапеций. Так была реализована главная особенность конструктивизма в искусстве – абсолютная геометричность форм.

¹⁵⁶ Варст /В. Степанова/. Костюм сегодняшнего дня – прозодежда // ЛЕФ. 1923. № 2. С. 65–68.

Спецодежда являлась разновидностью прозодежды, однако она, по словам В. Степановой, имела «более точные специфические требования и некоторую аппаратную часть в костюме. <...> Таковы костюмы хирурга, пилота, рабочих на кислотной фабрике, пожарного, костюм для полярных экспедиций и пр.»¹⁵⁷. Так, костюм, эскиз которого сделан А. Родченко в 1922 году, спроектирован им специально для художника-производственника. Он состоит лишь из прямых линий, что вновь позволяет нам говорить об использовании геометрических форм, и многих дополнительных элементов (рис. 48).

Особое место в творчестве художников-конструктивистов занимает спортодежда, структура которой была подробно описана В. Степановой. Он так же, как и прозодежда, обладает практически всеми вышеперечисленными свойствами, однако видоизменяется «в зависимости от характера спорта. <...> Особенностью всякой спортивной одежды является обязательное наличие в ней резких отличительных признаков в костюмах одной команды от другой в виде знаков, эмблем или формы и цвета костюма. <...> Главное же требование покроя спортодежды всех видов спорта – *минимум одежды и несложность её одевания и ношения*»¹⁵⁸. Действительно, все эскизы спортодежды (рис. 49; нумерация каждого костюма приведена по часовой стрелке), разработанные В. Степановой и описанные как пёстрый костюм в три цвета (№3), одноцветный костюм с большим знаком на груди (№2), полосатый костюм двух цветов (№4) и женский костюм для баскетбола (№1), отвечают всем главным требованиям создания спортивного костюма.

Если В. Степанова реализовала себя в качестве главного теоретика конструктивизма в области повседневной прозодежды, спецодежды и спортивного костюма, то работы Л. Поповой в основном были связаны с театральным действием. В 1921 году она пыталась создать удобные тренировочные костюмы для актёров, занимавшихся биомеханикой. В костюме

¹⁵⁷ Там же.

¹⁵⁸ Там же.

актёра Л. Попова видела две задачи – «разработку удобной стандартной одежды для работы актёра на сцене и создание новых образных стереотипов, отражающих социально-профессиональные типы персонажей»¹⁵⁹. Художница отталкивается от идеи функциональности одежды и использует рациональный подход к её оформлению. Например, угловатая форма костюма для спектакля «Великодушный рогоносец» В. Э. Мейерхольда 1922 года (рис. 50) достигается за счёт использования в его крое различных геометрических фигур. Также в своих эскизах Л. Попова зачастую использует чёрный и синий цвета, в то время как любимым цветом В. Степановой был красный.

Таким образом, конструктивизм не просто повлиял на работы В. Степановой и Л. Поповой, но и явился, несомненно, формообразующим фактором и основной идеей в их произведениях. Новые разновидности костюма, геометричность и скупость форм, множество деталей, яркий колорит, функциональность и рациональность, соблюдение утилитарных функций и демократизация внешнего облика одежды – все перечисленные черты присущи эскизам конструктивистского костюма художниц-производственниц. Однако, не стоит забывать, что конструирование одежды должно происходить совместно с разработкой рисунка для ткани и «основная задача художника-текстильщика на сегодняшний день – связать свою работу над тканью с оформлением костюма»¹⁶⁰. Именно так начинается новый этап в творчестве В. Степановой и Л. Поповой, связанный с разработкой декоративных решений текстиля в период 1923–1924 годов.

Рисунки полностью отвечали требованиям развивающегося в это время конструктивизма. На эскизах В. Степановой и Л. Поповой мы не увидим причудливых вензелей, цветочных мотивов, криволинейных узоров или плавных линий. Здесь преобладают лишь строгие, мерные геометрические формы, характерные для конструктивизма – квадраты, круги, треугольники, прямоугольники, зигзаги (рис. 51). В. Степанова писала: «При начале нашей

¹⁵⁹ Хан-Магомедов С. О. Конструктивизм – концепция формообразования. М., 2003. С. 376.

¹⁶⁰ Цит. по: Степанова В. Человек не может жить без чуда. М., 1994. С. 201.

работы вообще не принимали геометрическую форму и издевались, что мы рисуем по циркулю, – значит, и рисовать не умеем. Через 10 месяцев оказалось, что геометрическую форму нужно делать, только раскидывать фантастично, а то наши рисунки, как пружина, все связаны и построены на математике»¹⁶¹. Действительно, многие эскизы испытали на себе влияние новой производственной тематики, что являлось проявлением ещё одной тенденции конструктивизма – тяги к искусству «производственному», рационально-функциональному. Эти мотивы получили в истории название «машинеризм»¹⁶².

Нельзя не отметить плотную компоновку фигур, в результате которой фон на тканях почти отсутствует и вообще фона как такового на некоторых образцах попросту не существует, – всё превращается в сплошную, бесконечную геометрическую форму. «Прочное, почти кристаллическое построение рисунка <...> делает поверхность ткани похожей на схему архитектурной планировки города»¹⁶³, – пишет о композиции фигур А. Лаврентьев. В качестве примера рассмотрим один из образцов ткани В. Степановой (рис. 52), на котором орнамент создаётся посредством чередования белой и чёрной зигзагообразных линий одинакового размера и наложением на них трёхрядных горизонтальных линий красного цвета и вертикальных голубых линий, образующих сетку.

Подобные оптические иллюзии вообще характерны для орнаментов В. Степановой и Л. Поповой. По словам А. Лаврентьева, частота вертикальных, горизонтальных или диагональных ритмов рисунка напоминает мелькание кадров в кинематографе, где обилие вертикалей соответствуют мельканию кадров, в результате чего возникают регулярные и пересекающие друг друга

¹⁶¹ Цит. по: Лаврентьев А. ВАРСТ. Геометрические цветы на конструктивистском поле. М., 2002. С.7.

¹⁶² Стриженова Т. К. Из истории советского костюма. М., 1972. С. 97.

¹⁶³ Лаврентьев А. ВАРСТ. Геометрические цветы на конструктивистском поле. М., 2002. С. 8.

растровые структуры ¹⁶⁴. Действительно, свойственные конструктивизму чёткие, предельно геометризированные формы, чаще всего одинаковые по размеру и расположенные в определённой цветовой или композиционной последовательности, создают невероятные, до того времени нигде не встречающиеся оптические иллюзии, которые впоследствии станут главной особенностью варианта кинетического искусства оп-арта.

В. Степанова и Л. Попова также пользовались и различными приёмами симметрии. Раппорт одного из рисунков Л. Поповой (рис. 53) иллюстрирует пример центральной симметрии: орнамент диагональных чёрно-белых линий располагается относительно центральной точки, от которой на одинаковом расстоянии находятся круги. Созданные В. Степановой голубые зигзагообразные линии и повторяющие их направление горизонтальные ряды чёрных полос, образующих форму «галочки», расположены по принципу осевой симметрии (рис. 54). Художницы также используют различные способы акцентирования направления внутри пространства – «горизонтальное», подчёркивающее тяжесть и протяжённость пространства, «вертикальное», выражающее лёгкость, и «диагональное», создающее движение и развитие пространства в глубину¹⁶⁵.

Подобное размещение фигур, их строгая подчинённость пространству и геометризированная закономерность в расположении элементов позволяют воспринимать орнамент с любого ракурса. Все вышперечисленные особенности позволяют набивать рисунок в произвольном порядке: по горизонтали или вертикали, сверху или снизу. От этой своеобразной свободы смысловое видение изображаемого орнамента не изменится, и в этом выражена ещё одна известная особенность, производная от известной «левому» движению функциональности, – многофункциональность, в частности многофункциональность орнаментации.

¹⁶⁴ Там же. С. 25.

¹⁶⁵ Иттен И. Искусство цвета. М., 2000. С. 92.

В данном случае уместно остановиться и на связке «ткань – костюм». Как было замечено, вследствие использования конструктивистского подхода в оформлении костюма, В. Степанова и Л. Попова фактически пренебрегли антропоморфными характеристиками и гендерными маркерами в прозодежде. Создаётся впечатление, что художницы создают костюм по готовому и единому набору лекал, заостряя внимание на функции будущего изделия. Однако, на мой взгляд, именно использование орнамента и сам характер узора помогают чётко различать костюм женский и мужской. В целом, применение узора больше характерно для женского платья. Для костюма же мужского чаще использовались локальные цвета, которые ничем обычно не дополнялись. Обращение к определённому композиционному решению и использование, например, вертикальных рядов разных по размеру кругов (рис. 51), чередующихся зигзагов, различающихся по своей форме (рис. 54), или волнообразных вертикальных и горизонтальных полос (рис. 55), несмотря на чёткое следование принципам геометризации форм, придаёт рисункам особый декоративный характер, с помощью которого мы ассоциируем данный орнамент с предметами женской одежды. Дифференцировать костюм можно и с помощью колорита: яркие, насыщенные цвета, такие как синий, красный, оранжевый, даже в совокупности с чёрным, больше свойственны декоративному оформлению женского платья, нежели мужского костюма.

Вообще цвет является заключительным, но в то же время основным и наиболее выразительным компонентом тенденций конструктивизма, обладающего собственным и ярко характеризующим его колоритом. Ярко выраженные, несколько резкие и агрессивные цвета преобладают как в живописи, так и в декоративно-прикладном искусстве. В произведениях печатной графики, изобразительного искусства художников-конструктивистов и, конечно же, художественном оформлении текстиля можно увидеть повсеместное использование ярких контрастных цветов. Именно этот колорит задавал конструктивизму определённую новаторскую направленность и наделял произведения агитационным и социальным характером.

Для оптического разнообразия художницы используют разные типы контраста, среди которых наиболее популярными были контраст по цвету (рис. 56), контраст светлого и тёмного (рис. 53), контраст холодных и тёплых цветов (рис. 57), симультанный контраст (рис. 58), контраст по насыщенности (рис. 54) и другие.

Эскизы В. Степановой и Л. Поповой также передают веяния того времени, что было достигнуто посредством использования характерной гаммы: красного, синего, белого, чёрного, реже – зелёного, жёлтого и коричневого цветов (рис. 59). Красный, излюбленный цвет советского времени, фигурировал почти в каждой работе художниц-производительниц (рис. 60). Выбранный ими колорит вызвал настоящую революцию в цветовом оформлении одежды. Следует отметить, что художницы применяют данное цветовое решение очень аккуратно, используя не более трёх цветов для одного эскиза.

Несмотря на то, что уход из жизни Л. Поповой остановил активную творческую деятельность художниц на Первой ситценабивной фабрике, всего за один год ими было создано огромное количество эскизов тканей, часть которых была реализована в текстильной промышленности. В. Степановой было придумано более ста пятидесяти орнаментов, среди которых двадцать было напечатано на ситце¹⁶⁶. Художницы сами носили предметы одежды, выполненными из тканей с их авторскими орнаментами: так, например, на фото, сделанном А. Родченко в 1924 году, В. Степанова сидит в платье, сшитом из напечатанной по её рисунку ткани (рис. 61), а на другом фото этого же года – в платке, орнамент которого был придуман Л. Поповой (рис. 62).

Таким образом, художницы-производительницы умело реализовали принципы конструктивизма как направления в искусстве 1920-х годов в декоративном решении текстиля. Рисунки тканей стали настоящим прорывом в оформлении текстильной продукции тех лет, получив звание «первой советской моды». Как писал Я. Тугендхольд, «в области текстиля, вместо

¹⁶⁶ Лаврентьев А. ВАРСТ. Геометрические цветы на конструктивистском поле. М., 2002. С. 7.

прежнего многолетнего подражания иностранным штампам мы уже имеем новые рисунки для ситца <...>, в которых левые живописные искания впервые были применены к промышленности»¹⁶⁷. Задача, поставленная самой В. Степановой, – «отказаться от абстрактного рисунка ткани для неизвестного назначения, изжить все кустарные методы работы, ввести механические приспособления с целью геометризации приёмов работы и <...> врезаться в быт и жизнь потребителя»¹⁶⁸ – была успешно реализована.

На примере рассмотренных эскизов костюмов и текстиля можно сделать вывод, что геометризация, как одна из главных черт, отличающих конструктивистов, а особенно архитекторов, легла в основу всех декоративных решений. Конструктивный подход в подчинении цвета геометрической и строгой форме был полностью соблюден в работах В. Степановой и Л. Поповой. Предельная лаконичность и тектоничность форм, плотность в расположении деталей, отсутствие плавности, волнообразных линий и бытующих до этого времени растительных мотивов, ограниченность и ёмкость пространства, следование математическим законам, игра с восприятием, оптическая иллюзорность, масштабность и упрощённость элементов, яркий колорит, придающий агитационный характер, применение всех типов контраста и абсолютная беспредметность – именно эти черты конструктивизма воплотились в декоративном решении художественного текстиля. «Маркизет и ситцы стали не только художественно грамотными, но возвысились до уровня необычного искусства своего необычного века и понесли нескончаемо длинными потоками в города нашей необъятной республики насыщенные краски и напряжённые орнаменты искусства сегодняшнего дня»¹⁶⁹.

¹⁶⁷ Тугендхольд Я. Памяти Л. Поповой // Художник и зритель. 1924. №6–7. С. 77.

¹⁶⁸ Цит. по: Степанова В. Человек не может жить без чуда. М., 1994. С. 201.

¹⁶⁹ Аранович Д. Первая ситценабивная фабрика в Москве // Искусство одеваться. 1928. № 1. С. 11.

В 1910–1920-х годах авангард стал явлением, охватившим культурную жизнь всей Европы. Наиболее значимые творческие эксперименты авангардистов, безусловно, связаны с изобразительным искусством, однако они сильно повлияли и на развитие прикладных практик. Более всего были известны произведения европейских художников, которые отразили особенности авангардных течений в своих эскизах костюмов, рисунках и образцах тканей. Среди них наиболее выдающимися являются Рауль Дюфи и Соня Делоне, работы которых воспроизвели новое видение в искусстве и моде.

2.2. Влияние авангардного искусства на декоративное оформление художественного текстиля Рауля Дюфи

Фовизм, как известно, является переходным этапом, прологом к эпохе авангардного искусства. Ироническое название «фовизм» (от фр. «fauve» – дикий) появилось во время Осеннего салона в Париже в 1905 году. Как заметил британский критик, художник и педагог Лоренс Гоуинг, «из всех революций XX века фовизм был самой подготовленной» и самой краткосрочной¹⁷⁰, поскольку уже в 1907 году объединение фовистов распалось.

Колористические возможности живописи становятся главным объектом внимания фовистов. Яркие и локальные цветовые пятна, высокая интенсивность и чистота цвета, резкие контрасты, стихийные мазки, отягощённые контуром, светоносность и новое понимание светотени, динамичность и ритмичность, достигающиеся при помощи цветовой организации пространства и всей композиции, – такие особенности свойственны фовистской живописи. Главная задача фовистов заключалась в том, чтобы «с возможно большей непосредственностью и простейшими

¹⁷⁰ Фостер Х., Краусс Р., Буа И.-А., Бухло Б. Х. Д., Джослит Д. Искусство с 1900 года. Модернизм. Антимодернизм. Постмодернизм. М., 2015. С. 72.

способами передать то, что относится к сфере чувств»¹⁷¹. Несмотря на то, что объединение художников-фовистов, среди которых были Анри Матисс, Жорж Руо, Морис Вламинк, Кеес ван Донген, Жорж Брак, Рауль Дюфи, Отон Фриез и другие, прекратило своё существование достаточно быстро, воздействие фовизма на искусство авангардистов поистине огромно. Концепция чистого, взятого в полную силу цвета как формообразующего компонента впоследствии станет основной для многих представителей западного авангарда.

Р. Дюфи является одним из первых и главных представителей фовистского искусства. Среди первых живописных работ этого периода можно назвать картины «Старые дома в Онфлёре» (1906, собрание Рудинеско, Париж), «Пляж в Сент-Адрессе» (1906, собрание Д. Уитни, Нью-Йорк), «14 июля в Гавре. Улица, украшенная флагами» (1906, Национальный музей современного искусства, Париж). В этих полотнах, особенно в последней работе, фовистская живопись, основывающаяся на ярких и чистых тонах и доминирующем значении цвета, достигает кульминации. Цвет, таким образом, становится главным формообразующим элементом композиции Р. Дюфи: «Я чувствую посредством цвета, и следовательно, именно цвет будет организовывать мой холст»¹⁷². Конструктивное отношение к цвету ощутимо и на его известном полотне «Жанна с цветами» (1907, Музей искусств, Гавр) (рис. 63), в котором обнаруживается целый спектр оттенков, разбивающих изображённые объекты на плоскости.

Фовизм, однако, не единственное течение, повлиявшее на творчество Р. Дюфи. Увлечение идеями кубизма тоже сказалось на его дальнейших экспериментах в области текстиля. Художник, несмотря на то, что колористический компонент являлся основной составляющей его работ, добивался гармонии цвета и формы. Это характерно и для его полотен, которые

¹⁷¹ Матисс А. Высказывания об искусстве. В кн.: Матисс А. Сборник статей о творчестве. М., 1958. С. 24.

¹⁷² Цит. по: Костеневич А. Рауль Дюфи. Л., 1977. С. 33.

Р. Дюфи писал в Эстаке под влиянием Ж. Брака, и для более поздних произведений («Большая купальщица» (1914, собрание мадам Роэль-Джас, Гаага) (рис. 64). Несмотря на эксперименты в этом направлении, мы не можем причислять Р. Дюфи к последователям кубизма, поскольку он не смог полностью отойти от фигуративности, что очевидно в его дальнейших работах.

С 1908 года Р. Дюфи обращается и к сфере прикладного искусства, например, к искусству ксилографии («Рыбная ловля» (1910, Национальный центр искусства и культуры Жоржа Помпиду, Париж) (рис. 65), «Охота» (1910, Национальный центр искусства и культуры Жоржа Помпиду, Париж), иллюстрации к книге Г. Аполлинера «Бестиарий, или Кортеж Орфея» (1910, Национальный центр искусства и культуры Жоржа Помпиду, Париж)). В этом контексте можно говорить о влиянии экспрессионизма, поскольку гравюрой увлекались одни из основных представителей направления, например, Э. Нольде, О. Кокошка, Э. Мунк¹⁷³. Именно гравюры привлекли внимание П. Пуаре, увидевшего в Р. Дюфи талантливого декоратора. Так, в «Маленькой фабрике» французский художник начал свою работу над тканями, которые впоследствии принесут ему огромный успех. А. Костеневич отмечает, что во время своих первых творческих экспериментов в данной области Р. Дюфи ориентировался на опыт XVIII века. Он применяет приём небуквального построения группы персонажей, в разных поворотах, за разными занятиями, в окружении листвы или арабесков¹⁷⁴. Как отмечает М. А. Блюмин, художественная манера Р. Дюфи, которая заключалась в том, что художник нередко оставлял небрежные пробелы между контуром и заполнением цветом, проявилась и в его дизайнерских экспериментах, отличающихся «наивностью» и «примитивностью» узора¹⁷⁵.

¹⁷³ Хорошилова О. А. Эксперименты художников Парижской школы в области проектирования текстиля и костюма. СПб., 2009. С. 61.

¹⁷⁴ Костеневич А. Рауль Дюфи. Л., 1977. С. 54.

¹⁷⁵ Блюмин М. А. Влияние искусства авангарда на орнаментальные мотивы тканей 1910–1930-х годов (на примере стран Западной Европы и России). СПб., 2006. С. 52.

С 1912 года Р. Дюфи начал работать в лионской фирме «Бьянкини-Ферье». Первые ткани повторяли гравюры художника. В таких образцах, как, например, панно «Охотник» (1912, собрание М. Э. Кагановича, Швейцария) (рис. 66), для Р. Дюфи важна повествовательность сюжета, а не декоративные особенности.

О влиянии живописи на декоративное оформление текстиля говорил сам художник: «Современные живописцы своей любовью к чистому цвету и арабеску оказали драгоценную поддержку искусству декоративных тканей. Их картины вышли за пределы рам, чтобы продолжиться на платьях и стенах»¹⁷⁶. Его в особенности фовистские опыты в изобразительном искусстве не могли не повлиять на искусство прикладное, что в большей степени сказалось на восприятии и передаче цвета. Нам известны как чёрно-белые, так и двух- и трёхцветные работы, в которых мастер обращает внимание на гармонию цвета, формы и масштаба изображения. Яркость и чистота красок наряду с лаконичностью живописной структуры также стали главной отличительной особенностью экспериментов Р. Дюфи.

С 1918 года художник увлекается абстракцией, в результате чего некоторые рисунки Р. Дюфи теряют свой фигуративный характер, что несомненно напоминает увлечение художника кубизмом. Например, на образце 1923 года лиственный орнамент в виде переплетающихся листьев, изображённых тонким непрерывным контуром, выглядит более абстрактно (рис. 67), чем предыдущие работы мастера. Р. Дюфи использует и те приёмы, которые позволяют достигать определённого ритма. Например, на одном из рисунков ткани ритм достигается за счёт использования повторяющихся элементов в виде контурных ромбов (рис. 68), на другом – за счёт увеличивающегося расстояния между уменьшающимися в размерах точками (рис. 69), на третьем – за счёт волнообразного движения чередующихся по цвету элементов, напоминающих перья (рис. 70). «Беспредметные» образцы, для которых Р. Дюфи применяет точечный (рис. 71) или геометрический

¹⁷⁶ Цит. по: Костеневич А. Рауль Дюфи. Л., 1977. С. 56.

ритмический дизайн (рис. 72), выполнены в чёрно-белой гамме и являются прообразами тканей конструктивистов и других европейских мастеров, которые, однако, не ориентировались на разработки Р. Дюфи, а также дальнейших экспериментов представителей оп-арта.

Несмотря на увлечение кубизмом и геометрическими структурами, а также влияние новых авангардных течений, в 1920-е годы Р. Дюфи на основе жуйских тканей проектировал текстиль с традиционным растительным орнаментом («Фрукты Европы» (ок. 1920, Метрополитен-музей, Нью-Йорк) (рис. 73) или «Фрукты Африки» (1920, Метрополитен-музей, Нью-Йорк) (рис. 74)). М. А. Блюмин упоминает, что «Фрукты Европы» настолько удивили П. Пуаре, что для себя он сшил домашний халат из этой ткани, а для своей супруги Дениз – платье¹⁷⁷. Также Р. Дюфи обращался и к анималистическим мотивам, о чём свидетельствует декоративная ткань «Джунгли» (1922) (рис. 75) или шёлковый шарф «Слоны», созданный по эскизу мастера около 1922 года (рис. 76). В данном случае следует обратить внимание на колористическое решение этих работ, в котором вновь сказывается влияние фовизма. Р. Дюфи традиционно использует не более трёх-четырёх цветов, в результате чего изображение становится предельно лаконичным, однако локальные цветовые пятна, обычно яркие и контрастные, и тщательность рисунка наделяют работы декоративностью. Необычные анималистические сюжеты отличали ткани Р. Дюфи от «традиционного набивного шёлка с банальными рисунками – вроде пейсли или горошка»¹⁷⁸, что позволяет говорить о новых модных тенденциях, предложенных французским художником.

С середины 1920-х годов художник вновь стал посвящать себя живописи, в связи с чем эксперименты в области проектирования текстиля фактически сошли на нет. Таким образом, новые сюжеты, среди которых мы отмечаем

¹⁷⁷ Блюмин М. А. Влияние искусства авангарда на орнаментальные мотивы тканей 1910–1930-х годов (на примере стран Западной Европы и России). СПб., 2006. С. 60.

¹⁷⁸ Цит. по: Хорошилова О. А. Эксперименты художников Парижской школы в области проектирования текстиля и костюма. СПб, 2009. С. 65.

любимые художником цветочно-растительные и анималистические, африканские мотивы, увлечение ритмической абстракцией, к которой примерно в это же время самостоятельно придёт С. Делоне и которую позаимствуют представители оп-арта, а также яркий минимализм в колористическом отношении характерны для текстильных работ Р. Дюфи. В этом, несомненно, видится влияние популярных в то время авангардных течений, среди которых мы выделяем экспрессионизм, кубизм и в особенности фовизм. Геометрические принципы, иногда абстрактное восприятие и лаконичное понимание цвета, которые приобрёл Р. Дюфи во время увлечения живописью, отразились на экспериментах художника в области текстиля и стали характерной особенностью спроектированных им тканей.

2.3. Изоморфизм и орнаментация текстиля Сони Делоне

Симультанизм, явление хоть и не настолько всеобъемлющее, но не менее значимое для развития современного искусства, стал популярным течением, сложившимся в рамках авангарда. Он по праву относится к наиболее неоднозначному феномену как авангарда в частности, так и европейской культуры в целом. В искусствознании можно встретить и другое, более общепринятое название течения – «орфизм», которое в настоящее время принято объединять с симультантным направлением в искусстве.

«Симультаный» в переводе с лат. «simul» означает «вместе», «одновременный». Изобретение самого термина относится к 1839 году, когда французский химик-технолог Мишель-Эжен Шеврёль в своём теоретическом труде «О законе симультанного контраста цветов и о выборе окрашенных предметов» назвал «симультантными контрастами» разработанную им систему противоположных, взаимоусиливающих цветов и оттенков. Опираясь на труды Артура Шопенгауэра, Филиппа Отто Рунге и мысли Иоганна Гёте, в которых цвет рассматривался в качестве эстетического и философского критерия, М.-Э. Шеврёль сформулировал в совершенном виде идею так называемого

«хроматического круга» (рис. 77). Его основу составляют три цвета – красный, синий и жёлтый, а остальные, расположенные между ними, являются их производными. Противоположные по кругу цвета называются дополнительными и симультанно (одновременно) контрастируют как со всеми основными цветами, так и с их производными. Так М.-Э. Шеврёль приходит к выводу, что объекты, существующие в природе, видимы человеческим глазом не потому, что окрашены только в собственный цвет, а по причине окрашенности контрастирующим дополнительным цветом – цветом соседнего объекта.

Исключительно профессиональный изначально, «химико-оптический» термин постепенно стал утверждаться и в области искусства. Например, художники-постимпрессионисты, одни из главных представителей движения пуантилизма, в частности Жорж-Пьер Сёра и Поль Синьяк, неоднократно обращались в своём творчестве к изобретению Шеврёля. Именно «хроматический круг» позволял им с точностью определить степень контрастирования оттенков, что можно наблюдать в произведениях Ж. Сёра с видами небольшого рыбацкого посёлка Гранкана в Нижней Нормандии.

Основоположником симультанизма в изобразительном искусстве первой четверти XX века стал парижский художник Робер Делоне, квинтэссенцией живописи которого становятся так называемые «симультанные контрасты». Используя «хроматический круг» М.-Э. Шеврёля, художник в своих «симультанных» произведениях варьировал цвета в произвольном порядке, что придавало его произведениям лёгкий импровизационный характер и несомненную цветовую жизнерадостность. Именно такими вариациями Р. Делоне открывает для себя динамику цвета, с помощью которого можно моделировать движение и всей композиции («В честь Блерио», или «Дань уважения Блерио», (1914, Художественный музей, Базель) (рис. 78)). После появления работ парижского художника, исполненных в новой симультанной технике, французский поэт и художественный критик Гийом Аполлинер в 1912 году охарактеризовал творчество Р. Делоне названием «орфизм» (фр.

«orphisme») по имени персонажа древнегреческой мифологии певца Орфея. Таким образом, живопись в лице Р. Делоне стала первоисточником и отправной точкой развития симультанизма в качестве отдельного направления в искусстве, впоследствии получившего повсеместное распространение.

Его супруга, Соня Терк-Делоне, французская художница и яркая представительница абстракционизма в искусстве, работала вместе с мужем с самого начала его творческого пути. Неудовлетворённая академической манерой в живописи, С. Делоне некоторое время находилась под влиянием постимпрессионистов, в частности Ван Гога, а также фовистов, что особенно заметно в ранних работах «Спящая девочка» (1907, Национальный центр искусства и культуры Жоржа Помпиду, Париж) или «Ню в жёлтом цвете» (1908, Музей изящных искусств, Нант) (рис. 79). Однако, связав свою жизнь с Р. Делоне и испытав влияние кубистов, С. Делоне полностью переходит от фигуративной живописи к абстракции и геометризации форм и использованию симультанных контрастов. Одна из первых работ, которую можно отнести к симультанному направлению, «Бальный зал «Бюлье» (1912–1913, Национальный центр искусства и культуры Жоржа Помпиду, Париж) (рис. 80) насыщена чередованием «одновременных» контрастных плоскостей, задающих особый, вибрирующий ритм. Картина художницы «Электрические призмы» (1914, Национальный центр искусства и культуры Жоржа Помпиду, Париж) (рис. 81) стала наиболее популярным симультанным опытом С. Делоне: концентрические круги и волнообразные мотивы создают движение между контрастирующими кругами, которое вызывает ощущение вневременного пространства. В результате такие декоративные качества живописи художницы как плоскостность изображённых объектов, интенсивность звучания цвета, упрощение формы фигур, вызванное обращением к геометризации, организация локальных цветовых пятен, построенных на сочетании сильных цветовых контрастов и светотеневых эффектов, а также выразительность и гладкая фактура красочного мазка позволили С. Делоне перенести все вышеперечисленные художественные опыты из картинной плоскости в

последующую, более значительную сферу творчества художницы – прикладной дизайн.

Первым симультанным произведением художницы становится одеяло для сына Шарля (1911, Национальный музей современного искусства, Париж) (рис. 82). Выполненное в технике пэчворк (состоящее из семидесяти различных по цвету лоскутов ткани), одеяло превращалось в живую игру цвета, таким образом создавая впечатление того, что сам цвет оборачивает младенца. Сама С. Делоне рассказывала о том, что хотела сделать одеяло из своего раннего детства, используя декоративные методы русских крестьянок¹⁷⁹. Кроме того, подобное расположение фрагментов ткани напомнило супругам Делоне кубистскую концепцию живописи, для которой было характерно одновременное совмещение плоскостей контрастирующих цветов¹⁸⁰.

«Проза о Транссибирском экспрессе и маленькой Жанне Французской» (рис. 83), созданная в сотрудничестве с Блэзом Сандраром в 1913 году, – яркий пример того, как С. Делоне вновь пытается реализовать концепцию симультанизма в прикладной сфере. «Первую симультанную книгу» можно по праву назвать настоящей арт-книгой, проект которой предполагал тиражирование ста пятидесяти экземпляров. С. Делоне как нельзя точно реализовала желание Б. Сандрара, который хотел, чтобы цвет не дополнял, а полностью внедрялся в контекст. Таким образом, справа находился проза-поэтический текст Б. Сандрара, а слева – симультанное оформление С. Делоне, такое, какое мы видели в её живописи. Цветовые пятна также разбавляли сами строки, что вновь оживляло только не полотно, а сам текст. Складывающаяся гармошкой книга, длина которой составляла два метра, а ширина – двадцать

¹⁷⁹ Цит. по: Константинова Ю. А. Авангардные опыты в текстиле 1920-х годов. Россия и Запад. Диссертация на соискание учёной степени кандидата искусствоведения. М., 2005. С. 108.

¹⁸⁰ Цит. по: Блюмин М. А. Идеи симультанной живописи в тканях Сони Делоне / Мода и дизайн: исторический опыт – новые технологии. СПб, 2004. С. 242.

сантиметров, являлась настоящим взаимодействием и игрой слов и рифм с ярким, живым цветом.

В апреле этого же года С. Делоне создала несколько костюмов в духе симультанизма для маскарада, проходившего в танцевальном холле «Бюлье». Симультанный костюм супруга художницы состоял из «фиолетового жилета, бежевой рубашки и чёрных брюк»¹⁸¹. Другой костюм представлял собой ансамбль из «красного пальто с синим воротником, красных носков, чёрно-белых туфель, чёрных брюк, зелёного жилета, бирюзовой рубашки и узкого красного галстука»¹⁸². Костюм самой С. Делоне в образе Королевы Ночи, придуманный в соавторстве с Р. Делоне, вошёл в историю как «первое симультанное платье» (рис. 84). Состоящее из разных по цвету лоскутов, платье с «хромящим низом» плотно облегалo фигуру и создавало впечатление движущегося картинного полотна. В результате, оптический эффект движения, достигаемый сочетанием симультанных контрастов, был впервые реализован в костюме, в ткани. Г. Аполлинер после этого эксперимента назвал супругов Делоне «реформаторами одежды»¹⁸³.

В 1918 году С. Делоне открыла свой первый салон «Casa Sonia» в Мадриде и полностью посвятила себя проектированию костюма и текстиля. С. Дягилев заказал Р. Делоне эскизы декораций, а С. Делоне – костюмов к балету «Клеопатра». Первоначальные декорации и костюмы были выполнены Леоном Бакстом, однако они пострадали при пожаре 1917 года во время турне труппы по Южной Америке¹⁸⁴.

¹⁸¹ Цит. по: Хорошилова О. А. Парижские авангардисты и творчество С. Делоне. Влияние Р. Делоне, Р. Дюфи, П. Мондриана и поэтов-дадаистов на текстиль и модели одежды С. Делоне // Труды. СПб., 2010. С. 215.

¹⁸² Там же.

¹⁸³ Цит. по: Хорошилова О. А. Эксперименты художников Парижской школы в области проектирования текстиля и костюма. СПб, 2009. С. 88.

¹⁸⁴ Цит. по: Bellow J. Fashioning Cléopâtre: Sonia Delaunay's New Woman // Art Journal, Vol. 68, No. 2 (summer 2009). P. 13.

Для Иды Рубинштейн, исполняющей роль Клеопатры в антрепризе С. Дягилева 1909 года, Л. Бакст спроектировал типичный костюм в духе ориентализма. В костюме С. Делоне были сохранены эти восточные экзотические мотивы: широкое декольте, украшенное бусами, роскошные драгоценные камни и даже фигура венчающей корону змеи (рис. 85). Однако главная заслуга молодого дизайнера заключалась в том, что С. Делоне приблизила театральный костюм к платьям *«haute couture»*. Узкая длинная юбка с перехватом ниже колен (подобный крой С. Делоне использовала в своём симультанном платье), высокий лиф, прямая талия и окаймление кисточками придали Клеопатре вид, отвечающий канонам современной моды. В то время как костюм Л. Бакста подчёркивал мобильность и невероятную лёгкость, платье С. Делоне едва позволяло Любови Чернышёвой, исполнительнице Клеопатры, свободно передвигаться по сцене. Балет прославил С. Делоне и повлёк за собой другие театральные заказы, например, эскизы костюмов и декораций к «Аиде» для оперного театра Лисео в Барселоне, а также заказ на оформление интерьера театра «Петит Казино» в Мадриде.

С момента переезда в Париж начался особый, наиболее плодотворный период творчества С. Делоне. Стоит отметить, что в этот период супруги Делоне общались с представителями парижского дадаизма и сюрреализма, среди которых были поэты-дадаисты Тристан Тцара, Филипп Супо, один из основоположников сюрреализма Андре Бретон, поэт и прозаик Луи Арагон, дадаист и сюрреалист Рене Кревель и другие. Под их влиянием С. Делоне были созданы «платья-поэмы», в которых вновь слились воедино два направления, дада и симультаннизм. В 1923 году по мотивам четверостишья «Ветер кружится в моём сердце» (1923, частное собрание, Париж) Т. Тцара С. Делоне разработала проект платья со строками (рис. 86). Сохранился ещё один проект «платья-поэмы» (1923–1926, частное собрание, Париж) для пьесы Т. Тцара «Воздушное сердце». Неосуществлённое платье должно было иметь прямой силуэт и состоять из кусочков материи, снова напоминая «первое симультанное платье». К лиффу прикреплялись симультантные диски чёрного, белого, зелёного

и охристого, серого цветов (подобный приём был уже реализован в костюме Клеопатры), строфы же размещались на подоле платья, спускаясь по диагонали от талии к краю подола, тем самым повторяя эффект скольжения, присутствующий в самой поэме.

Первые эксперименты в оформлении ткани относятся ещё к 1921 году. Тем не менее классифицирование данных образцов в рамках изучения симультанных мотивов в оформлении тканей является спорным, поскольку здесь очевидно сильное влияние неопластицизма П. Мондриана. Если в том же платье Клеопатры или костюме Королевы Ночи самой Делоне можно видеть яркую, хаотичную динамику кругов или разных по размеру геометрических фигур, то в образцах 1921–1924 годов мы видим чёткую, структурированную геометрию форм. Но, на мой взгляд, исключать данные образцы из практики симультанизма Делоне является не совсем верным, поскольку и здесь художница твёрдо следует своему симультанному принципу – игре контрастов, оживляющих модель. К работам этого времени относятся знаменитые шляпки-клош С. Делоне, орнамент которых состоял из зигзагообразных линий, образующих цветовой градиент от тёмного оттенка выбранного художницей цвета до самого светлого (рис. 87). Линии за счёт градации цвета, визуально создавали то самое волнообразное движение, которое было основой живописных работ Делоне.

Более однозначными являются пальтовые ткани, для оформления которых С. Делоне использует различные сочетания и контрасты. Наиболее ярким примером служит пальто американской актрисы немого кино Глории Свенсон (1923, частное собрание) (рис. 88), в дизайне которого зачастую склонны видеть влияние и русских мотивов (например, глубокий запах пальто). Его оформление напоминает одеяло Шарля, выполненное в технике пэчворк. Крупные прямоугольники и зигзаги переплетаются друг с другом, а их контрастное цветовое решение (красного и чёрного, коричневого и бежевого цветов), несмотря на общее красно-коричневое колористическое решение, вновь задают движущийся ритм. Динамизма добавляет не только контрастный,

симультанный колорит, но и вибрирующая поверхность самой вышивки. Следует сказать и о том, что дизайнер специально варьирует расположение фигур на ткани, добиваясь уклона в сторону вертикализма, что тем самым визуально удлиняло фигуру той, для кого было предназначено это пальто. С. Делоне была не просто художницей, сконцентрировавшей своё внимание на разработке орнамента для текстиля, а настоящим дизайнером, для которого композиция раппортов должна была обязательно соответствовать форме вещей и самой модели, которой эта вещь принадлежала.

С 1923 года С. Делоне сотрудничала с лионской текстильной компанией. Уже на этом этапе она осознавала, что разработка костюма и его кроя является второстепенной в реформировании моды; главным же выступает цвет и его симультанные вариации на поверхности текстиля. Однако оформление текстиля 1921–1923 годов, которое можно проследить на примере эскизов костюмов, ещё сложно назвать симультанным (рис. 89). Неопластицизм П. Мондриана (например, его работа «Композиция красного, жёлтого, синего и чёрного» (1921, Муниципальный музей Гааги) (рис. 90)) на то время являлся более важным компонентом, влияющим на композиционное и колористическое решение текстиля Делоне: в орнаменте преобладали строгие геометрические формы в виде углов, квадратов, ромбов и зигзагов, а цветовая гамма ограничивалась тремя или четырьмя цветами, в основном сочетанием красного, чёрного, белого или синего. Но в то же время именно он побудил художницу сконцентрироваться на цвете, а не на форме, и обратиться не только в живописи, но и в текстиле к симультанизму.

Таким образом, ранние и немногочисленные искания С. Делоне в области текстиля, относящиеся к 1921–1923 годам, за исключением некоторых эскизов с растительным орнаментом, представляют собой конгломерат крупных, жёстких и лаконичных геометрических форм. В этих работах художница ещё не использует свои знаменитые симультанные круги, которые станут основным орнаментальным мотивом в более поздних эскизах. Помимо существенного влияния П. Мондриана, ранние эскизы Делоне часто сравнивают с

конструктивистскими работами В. Степановой и Л. Поповой. Применение строгой геометризации и активное использование красного и чёрного цветов позволяют находить общие черты между рисунками пионеров советского дизайна и первой леди абстракционизма. Но стремление к освобождению цвета от формы превалирует в работах С. Делоне над тяготением к формообразованию и конструктивной целесообразности советских художниц. Ранние эскизы 1921–1923 годов стоят особняком в её текстильных рисунках 1920-х годов и являются переходным этапом от абстракционизма (неопластицизма в частности) к симультанным мотивам в декоративном оформлении художественных тканей.

Благотворительный показ мод в отеле Кларидж для высшего парижского общества (1924) принёс художнице невероятный успех. Главным нововведением и шагом С. Делоне на пути к симультанному оформлению текстиля оказались огромные шали, в которые манекенщицы были задрапированы с головы до пят (рис. 91). Шали были украшены различного рода геометрическими формами, напоминающими «первое симультанное платье» Делоне, но, по словам Константиновой Ю. А., более организованные и структурированные¹⁸⁵. Их композиция состояла из волнообразных линий, горизонтальных полос, ромбов, прямоугольников и зигзагов, разнообразных по цвету (рис. 92).

К осени 1924 года была открыта мастерская по печати тканей и производству костюма – «Симультанное Ателье» (*Atelier Simultané*) С. Делоне. Ансамбли, созданные С. Делоне в рамках работы «Симультанного Ателье», заслуживают отдельного изучения. Эскизы разработанных художницей костюмов до сих пор поражают непривычной простотой, геометричностью кроя и невероятным пониманием цвета. С. Делоне не останавливалась на одном

¹⁸⁵ Цит. по: Константинова Ю. А. Авангардные опыты в текстиле 1920-х годов. Россия и Запад. Диссертация на соискание учёной степени кандидата искусствоведения. М., 2005. С. 118.

виде одежде и так же, как и советские художницы-производительницы, разработала дневные, вечерние и спортивные костюмы.

Первые ткани художницы, которые делались в мастерской Ферре в Сен-Дени¹⁸⁶, по данным А. Коэна, демонстрировались на осеннем Салоне 1924 года в Париже¹⁸⁷. Наиболее ценным источником, в котором можно найти большинство эскизов, разработанных художницей с 1924 года, является дневник С. Делоне, так называемые Чёрные книги («*Les livres noir*»), получившие своё название по цвету обложки. За время работы «Симультанного Ателье» С. Делоне было создано девять таких книг, среди которых наиболее полной и тщательной с точки зрения ведения записей является книга номер один. Так, продуктивная работа над оформлением текстиля началась с мая 1924 года и велась вплоть до середины 1930-х годов, даже после закрытия «Симультанного Ателье».

1924 год является первым годом самостоятельной работы С. Делоне и, следовательно, переходным этапом от неопластицизма к симультизму. В эскизах 1924 года художница постепенно переносит главный акцент на цвет, но пока не освобождает его от формы. Для самых первых рисунков этого времени (рис. 93, 94) С. Делоне по-прежнему выбирает чёрно-белую гамму, как и для работ начального периода. Эскизы 1924 года очень разнородны: здесь можно найти рисунки, полностью ориентированные на геометризацию П. Мондриана с характерным использованием красных, синих или чёрных прямоугольников и полос (рис. 95, 96), и в то же время эскизы, орнамент которых можно отнести уже к симультанному направлению (рисунок номер 6 (рис. 97) и рисунок номер 33 (рис. 98), орнамент которого напоминает по цветовой гамме и ритму серию картин «Электрические призмы» 1913–1914 годов).

¹⁸⁶ Блюмин М. А. Идеи симультанной живописи в тканях Сони Делоне / Мода и дизайн: исторический опыт – новые технологии. СПб, 2004. С. 243.

¹⁸⁷ Цит. по: Константинова Ю. А. Авангардные опыты в текстиле 1920-х годов. Россия и Запад. Диссертация на соискание учёной степени кандидата искусствоведения. М., 2005. С. 118.

Сравнивая работы 1924 года и эскизы 1921–1923 годов, мы можем сделать вывод, что в орнаментах С. Делоне возникает тенденция к усложнению структуры и цветовых сочетаний, а также к обогащению репертуара орнаментальных мотивов. Художница постепенно отходит от лаконичной геометризации П. Мондриана и переходит к волнообразному движению одновременно возникающих контрастов.

1925 год в дизайнерском творчестве художницы является фактически самым плодотворным периодом: именно в это время С. Делоне станет одним из наиболее узнаваемых и признанных дизайнеров своей эпохи, именно тогда уникальное «симультанное платье» появится на обложке журнала «Vogue» и принесёт художнице невероятную известность, и именно в 1925 году эмигрируют из живописи в текстиль знаменитые симультанные круги С. Делоне. Эскизы 1925 года представляют собой настоящее буйство красок, и, изучая их, можно увидеть, насколько С. Делоне поглощена цветом. Красный, синий и чёрный цвета по-прежнему неоднократно переходят из одного эскиза в другой, но обыгрывает их художница всегда по-разному. Интересной работой с точки зрения колорита является акварель 1924–1925 годов (рис. 99), в которой всё ещё чувствуется наследие П. Мондриана, но в которой вариациям с цветом отдаётся беспорное предпочтение. Более живым и действительно симультанным является другой эскиз, на котором С. Делоне изображает перевёрнутый v-образный рисунок, напоминающий так называемый «ёлочный орнамент» (рис. 100). Интересна и гуашь на кальке из серии G 107, основным колоритом которой вновь выбраны чёрный, красный и синий цвета (рис. 101). Неровные очертания рисунка создают впечатление схваченного мотива, что, в свою очередь, говорит нам о ритме, которого и добивалась С. Делоне. Можно также заметить, как цвет, несмотря на границы геометрической формы, становится самостоятельным. Так, С. Делоне задаёт форму не с помощью контура, как это делали В. Степанова и Л. Попова, а с помощью самого цвета.

В этом же году художница останавливает своё внимание на кругах, которые в своё время стали олицетворением симультанной живописи

художницы. Одним из первых и наиболее знаменитых стал рисунок номер 65 с вписанными в квадрат кругами (рис. 102). Цветовая гамма, выбранная для этого эскиза, не характерна для яркого колорита С. Делоне, но принцип контрастности полностью соблюден. Движение построено на игре с насыщенностью цветов: тёмные круги, более яркие, сменяются светлыми, более блёклыми, и наоборот. Ритм тем самым становится импульсным, и этому импульсу абсолютно не препятствует та геометрическая форма, в которую он заключен. Это демонстрирует всё тот же симультанный, но несколько усложнённый приём, для которого художница выбирает более подвижную форму, форму круга.

Художница не ограничивалась рисунками тканей и продолжала изображать целые ансамбли одежды. Однако здесь, опять же, С. Делоне не акцентирует своё внимание на костюме и его форме, а выделяет сам орнамент и то, как он будет воплощён и насколько выигрышно будет смотреться (рис. 103, 104).

1925 год стал зенитом славы С. Делоне, кульминационным моментом всего текстильного творчества художницы, временем создания самобытных и ярких работ, расцвета симультанизма в оформлении художественного текстиля. В 1925 году в рамках Выставки современного декоративного и промышленного искусства совместно с дизайнером по меху Жаком Хаймом С. Делоне открыла «Первый симультанный бутик» на мосту Александра III в Париже (рис. 105). Здесь были представлены все виды изделий: верхняя и повседневная одежда, аксессуары, блузы, жилеты и даже меховые ансамбли, в которых С. Делоне разрабатывала рисунок, а Ж. Хайм – меховые детали и крой. М. А. Блюмин отмечает, что специально для этого проекта Р. Делоне придумал устройство для демонстрации тканей, которое подчёркивало идею симультанного изображения в рисунке тканей, приводя их в движение¹⁸⁸. Проект модельеров был признан лучшим и принёс С. Делоне известность. По этому случаю американское

¹⁸⁸ Блюмин М. А. Влияние искусства авангарда на орнаментальные мотивы тканей 1910–1930-х годов (на примере стран Западной Европы и России). СПб., 2006. С. 72.

издание журнала «Vogue» выпустило номер с изображением «симультанного платья» Делоне на обложке (рис. 106). Следует отметить, что в это время тираж американского издания насчитывал 400 тысяч экземпляров, в то время как тираж французской версии составлял всего 15 тысяч. В связи с этим можно сказать о том, что появление «симультанного платья» на обложке журнала говорит об огромном внимании к творчеству С. Делоне. В этом же году она написала своему давнему другу Б. Сандрару письмо и рассказала о бутике с просьбой оценить её замысел, однако он избежал оценки симультизма как самоценного направления в искусстве¹⁸⁹.

Вероятно, большое количество заказов повлияло на записи в Чёрных книгах, которые с 1926 года стали ещё менее информативными и обязательными, в связи с чем датировать и классифицировать многие рисунки представляется сложным. К симультанным проектам текстиля можно отнести рисунок, состоящий из белых концентрических кругов на чёрном фоне, размер, цвет и композиция которых вновь задаёт ритм (рис. 107). Этот гуашевый эскиз определённо является прообразом оп-арта. Законы симультанных контрастов впоследствии станут его базовым инструментом, а вместе с ними и проблемы ритма, цветовой и композиционной динамики, вибрации, импульса и движения.

Помимо рисунков из Чёрных книг, сохранились некоторые образцы набивных тканей 1926 года. Идею концентрических кругов повторяют спирали чёрного, красного и синего цветов на рисунке, напечатанном на шёлковой материи (рис. 108). Художница использует всё те же приёмы: хаотичное размещение изображённых объектов в пространстве, насыщенная цветовая гамма из любимых цветов, разная величина спиралей, наложение их друг на друга, эскизность и быстрота исполнения. В геометрических традициях исполнен ещё один рисунок на ткани (рис. 109), напоминающий работы конструктивистов. Он стал одним из наиболее популярных орнаментов

¹⁸⁹ Цит. по: Петров М. А. Симультанность в искусстве. Культурные смыслы и парадоксы. М., 2010. С. 67.

С. Делоне, нередко исполнялся в другом цвете (рис. 110), а также использовался не только для предметов одежды, но и аксессуаров (рис. 111).

Период 1927–1930 годов является заключительным этапом симультанного творчества С. Делоне в области текстиля, к которому, тем не менее, она будет неоднократно возвращаться как в работах 1930-х годов, так и в эскизах позднего времени. В работах данного периода художница по-прежнему ставит акцент на движении и ритме цвета, но всё чаще обращается к абстрактным негеометрическим формам, что, однако, несколько не влияет на симультанный характер орнаментов, который, напротив, становится более выраженным за счёт расширения спектра цветов и композиционных вариаций. Одним из таких является рисунок 1928 года под названием «Опыты на бумаге», состоящий из горизонтальных и разных по ширине полос (рис. 112). От привычных трёх-четырёх цветов С. Делоне переходит к широкому спектру, используя оттенки, что в принципе не характерно для её манеры. Следует отметить, что на работах 1927–1930 годов масштаб элементов орнамента и раппорта становится более мелким, что особенно видно на примере образца ткани под номером 214 1928 года (рис. 113). Данный орнамент выбивается из типичных работ С. Делоне и больше напоминает последующие работы дизайнеров текстиля школы Баухауз, для некоторых из которых характерно использование мелкого рисунка. Также С. Делоне продолжает создание эскизов, напоминающих работы конструктивистов: например, ортогональные сетки, которые очень близки к эскизам Л. Поповой, приём заполнения геометрических фигур параллельной штриховкой, а также уже упомянутые оптические рисунки.

С 1930 года С. Делоне уходит от симультанности и создаёт либо растительные орнаменты (для компании «Metz & Co»), либо орнаменты геометрические, в которых цвет перестаёт быть формообразующим компонентом.

Таким образом, в работах с 1921 по 1923 годы можно наблюдать первые мотивы симультанизма, проявляющиеся в насыщенности цветов или любимом

колорите художницы, который состоит из сочетания красного, чёрного и синего цветов. Также на ранний период симультанного творчества С. Делоне в области дизайна отмечается влияние Р. Делоне, неопластическое влияние П. Мондриана и тканей Р. Дюфи. 1924 год является переломным этапом в прикладном творчестве художницы, когда она начинает переносить акцент на цвет, используя симультанные контрасты и усложняя цветовые сочетания. Однако полное освобождение цвета, его ритм и движение наблюдаются в работах 1925 года, времени расцвета дизайнерского творчества С. Делоне. Одновременно возникающие контрасты, порождающие импульс, становятся главным интересом художницы; тогда же она создаёт свои знаменитые симультанные круги, пришедшие ещё из живописи. В 1926 году у художницы появляется новое увлечение – оптические приёмы, прообразы будущего направления середины XX века оп-арта. Нередко отмечается и сходство некоторых орнаментов с работами конструктивистов В. Степановой и Л. Поповой. Период 1927–1930 годов является завершением симультанного творчества со свойственным ему проникновением негеометрических приёмов, которое перерастёт в использование растительного орнамента или штриховки в отдельных работах 1930–1940-х годов.

Работы симультанного периода 1920-х годов отличает небрежная манера исполнения рисунка и живописность. С. Делоне не пользуется ни циркулем, ни линейкой (любимыми инструментами советских конструктивистов). Как и Р. Дюфи, она часто использует пробелы между геометрическими фигурами, что ещё более добавляет ощущение живописной небрежности¹⁹⁰. «Поэтический лиризм» всегда оставался главным содержанием творчества С. Делоне¹⁹¹.

¹⁹⁰ Хорошилова О. А. «Арт-мода» С. Делоне и Парижская школа // Труды Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. Т. 189. СПб, 2010. С. 124.

¹⁹¹ Цит. по: Константинова Ю. А. Авангардные опыты в текстиле 1920-х годов. Россия и Запад. Диссертация на соискание учёной степени кандидата искусствоведения. М., 2005. С. 125.

Платья, которые проектировала С. Делоне, натолкнули её на мысль, что текстиль является лучшим способом передачи волнообразного ритма, создаваемого при помощи одновременных контрастов. В декоративном оформлении текстиля форма сама по себе не имеет значения, главное – цвет, который сам становится формообразующим компонентом. С. Делоне обратилась к текстилю потому, что именно он мог помочь реализовать идею визуализации ритма цвета, которая не могла быть исчерпывающей в рамках живописного опыта. Рассматривать симультанизм вне текстильных экспериментов художницы представляется невозможным: даже в живописи он не известен так, как известны симультанные ткани С. Делоне. И несмотря на то, что симультанные эксперименты получают своё активное распространение только в период 1920-х годов, они навсегда останутся важной вехой в развитии авангардного костюма, а имя их создательницы прочно войдёт в историю искусства и моды как имя «первой леди абстракционизма».

Таким образом, изучив эстетику и философию конструктивизма в России и некоторых авангардных течений в Европе, среди которых были рассмотрены фовизм, симультанизм и частично кубизм, можно прийти к выводу, что эти идеи и мотивы оказали существенное влияние на художественное решение костюма и декоративное оформление текстиля. Творческая практика В. Степановой и Л. Поповой в России и Р. Дюфи и С. Делоне на Западе составила основной фокус исследования.

Конструктивный подход, следование геометрическим принципам, акцент на форму, а также структурность и логичность композиции стали основными принципами для художниц-производительниц. Напротив, чувство цвета и порождаемые им проблемы движения и ритма составили основу искусства фовизма и одновременных контрастов, что было прослежено на примере творчества Р. Дюфи и симультанных экспериментов С. Делоне в области костюма и текстиля.

Несмотря на то, что все рассмотренные нами течения являлись самостоятельными художественными направлениями и самобытным феноменом, их первоисточниками являются архитектура и живопись. Для костюмов и тканей советских художниц характерны строгая геометрия и выверенность форм, свойственная архитектуре конструктивизма, которая стала олицетворением нового направления в искусстве. В отношении к декоративно-прикладному искусству некоторые авангардные течения выступили основой декоративных приёмов, главным образом опираясь на уже проведённые исследования в живописи. Например, живопись Р. Делоне стала отправной точкой развития симультанизма в качестве отдельного направления в искусстве, однако именно в области художественного текстиля С. Делоне симультанность нашла своё наиболее яркое воплощение. Изобразительное искусство фовистов, напротив, более известно, чем эксперименты с тканями, но тем не менее его влияние на развитие прикладных практик тоже велико.

Следует отметить и дальнейшее воздействие авангардных опытов на моду и искусство XX–XXI столетий. Оптические приёмы, использованные в некоторых рисунках и образцах тканей как конструктивистов, так и европейских авангардистов, легли в основу представителей искусства оп-арт, которые взяли ритм цвета и его импульсы за основу своих произведений. Это очевидно в работах Виктора Вазерелли (рис. 114), Пьеро Дорацио (рис. 115), Франка Стела, Мориса Луиса, Кеннета Ноланда и многих других.

Мотивы авангардистов уже на протяжении нескольких лет особенно вдохновляют и современных дизайнеров на создание коллекций. Так, тема геометрии, цветных блоков и строгого кроя конструктивистов нашла своё отражение в весенне-летней коллекции «Fendi» 2013 года (рис. 116). Буйство и невероятная динамика красного, чёрного и синего цветов украшают модели французского бренда «Céline» во время весенне-летнего показа 2014 года (рис. 117). Симультанные круги С. Делоне появляются в весенне-летней коллекции 2015 года братьев Дина и Дэна Кейтонов, в лице основанного ими итальянского бренда «Dsquared²» (рис. 118).

Безусловно, повышенный интерес к творчеству авангардистов в области дизайна говорит о важности их достижений, но в то же время свидетельствует об отсутствии новаторских решений дизайнеров современных брендов и домов моды, в результате чего последние вынуждены неоднократно черпать идеи в произведениях авангардистов. В мире современной моды, однако, популярны и мотивы, разработанные представителями школы Баухауз, эксперименты в области текстиля которых будут рассмотрены в следующей главе.

Глава 3. 1920–1930-е годы: особенности платья и художественного языка текстиля в школе Баухауз и на территории США

Период середины 1920–конца 1930-х годов отличается иными тенденциями в области проектирования текстиля и костюма. В данном отношении уместно рассмотреть стоящие особняком работы ткацкой мастерской школы Баухауза, которые неуместно рассматривать в контексте с авангардными опытами французских художников, и эксперименты американских мастеров, текстильная традиция которых была изолирована от популярных на тот момент европейских явлений 1920–1930-х годов.

3.1. Ткацкая мастерская школы Баухауз

В предыдущей главе на примере первой четверти XX века были рассмотрены две полярные концепции, известные истории искусства уже на протяжении нескольких столетий. Живописный, «художественный» подход активно использовали французские художники-авангардисты, среди которых мы выделили творчество Р. Дюфи и С. Делоне. Русские конструктивисты, как следствие, руководствовались более «архитектурным», конструктивным методом, утверждавшим целесообразность и функциональность созданных ими произведений. Однако конструктивной точки зрения придерживались не только русские авангардисты, но и представители другого явления в искусстве первой половины XX века, а именно школы Баухауз.

Высшая художественная школа строительства и промышленного моделирования, или иначе Баухауз (нем. «Bauhaus» – «дом строительства»), была образована в немецком городе Веймаре в 1919 году и просуществовала до 1933 года. Баухауз представлял собой учебное заведение, основателем и первым директором которого стал архитектор Вальтер Гропиус. Взяв за основу идею Р. Вагнера «гезамткунстверк», он соединил все виды искусства и социальные дисциплины на основе формообразования и конструирования. Так,

в рамках школы возникло целое художественное объединение, в состав которого входили Иоханнес Иттен, Пауль Клее, Оскар Шлеммер, Василий Кандинский, Марсель Брейер, Герхард Маркс и многие другие, и, соответственно, новое архитектурное направление. Само здание Баухауза в Дессау (1925–1926) (рис. 119), спроектированное В. Гропиусом в традициях функционализма, является наглядным примером того, как произведение искусства может нести утилитарную функцию, несмотря на своё художественное предназначение. Форма здания, по мнению Баухауза, должна соответствовать функциональной составляющей, и потому её стремились сделать максимально лаконичной и конструктивной. Основной задачей являлось перенести акцент на новую технику, материалы и конструкции и создать новые вещи с опорой на их функцию и целевое назначение, на выразительность технической формы без украшения и декоративизма¹⁹². Тем не менее сам В. Гропиус отрицал мнение, что школа Баухауз – это воплощение чистого рационализма: «Цель Баухауза заключалась не в распространении какого бы то ни было «стиля», системы или догмы, а в оказании обновляющего влияния на всю сферу формообразования»¹⁹³. Той же идеей руководствовались русские конструктивисты и представители модерна, в том числе участники Венских мастерских. В связи с этим, помимо архитектурных построек, преподаватели и студенты Баухауза остановили своё внимание на тесно связанном с архитектурой дизайне, который должен был отвечать требованиям функционального здания.

Дизайн имел огромное значение для основателей Баухауза, и в рамках школы ими были организованы различные мастерские, представленные в так называемом «Круге Баухауза», на котором наглядно показан курс обучения (рис. 120). Особенностью этих мастерских было то, что все учащиеся в Баухаузе работали над собственными проектами, а не заданиями

¹⁹² Пажитнов Л. Творческое наследие Баухауза (1919–1933) // Декоративное искусство СССР. 1962. № 7. С. 30.

¹⁹³ Гропиус В. Границы архитектуры. М., 1971. С. 81–82.

преподавателей¹⁹⁴. Одной из наиболее важных являлась ткацкая мастерская, которой с 1925, а единолично с 1927 года (после ухода Георга Мухе), руководила Гунта Штёльцль, первая ученица и преподаватель женского пола школы Баухауза. Уже через год после поступления в 1919 году Г. Штёльцль проявила интерес к текстилю. В первые годы, по воспоминаниям Анни Альберс, никакой мастерской и преподавателей формально не существовало: «Иногда мы собирались и самостоятельно решали вопросы конструирования [текстиля – Т. К.]»¹⁹⁵. Как отмечает Сигрид Вельтж, техническая сторона первых текстильных опытов значительно уступает более поздним разработкам. Однако в данном случае мы должны рассматривать эти работы именно не с технической, а визуальной, художественной точки зрения, чтобы в полной степени оценить новый подход немецких мастеров¹⁹⁶.

Первые работы Г. Штёльцль, в основном гобелены, были представлены на выставке Баухауза «Искусство и техника, новое единство» летом 1923 года. Орнамент в полоску является излюбленным мотивом, который использует дизайнер: построенные на цветовом градиенте абстрактные полосы плавно перетекают друг в друга, но сохраняют геометризованный, структурный принцип, несмотря на подобное колористическое решение (рис. 121, 122). Иногда Г. Штёльцль варьирует различные формы, накладывает их друг на друга, создавая некую «геометрическую игру», которая вновь свидетельствует уже об использовании известных нам оптических приёмов, хоть и весьма условных (рис. 123). Специально для выставки Г. Штёльцль сшила шерстяной ковёр, отличающийся художественным разнообразием (рис. 124). Конгломерат

¹⁹⁴ Пажитнов Л. Творческое наследие Баухауза (1919–1933) // Декоративное искусство СССР. 1962. № 7. С. 33.

¹⁹⁵ Weltge S. W. Bauhaus Textiles: Women Artists and the Weaving Workshop. London, 1993. URL: <http://www.guntastolzl.org/Literature/Articles-and-Essays/Empty-2/> (дата обращения: 12.04.17).

¹⁹⁶ Ibid. URL: <http://www.guntastolzl.org/Literature/Articles-and-Essays/Empty-2/> (дата обращения: 12.04.17).

абстрактных и геометризованных форм, напоминающих полотна В. Кандинского, в сочетании с ярким колоритом создаёт оригинальный рисунок, построенный по принципу зеркальной симметрии. Другой ковёр из частного собрания (1922) (рис. 125) несколько напоминает одеяло для Шарля и симультанное платье С. Делоне, выполненные в технике пэчворк. Г. Штёльцль добивается такого же эффекта при помощи лоскутов ткани с разным орнаментом, которые составляют узор ковра. Некоторые эскизы Г. Штёльцль своим ярким восприятием цвета также отсылают к экспериментам С. Делоне, даже несмотря на ярко выраженную «конструктивную» составляющую (рис. 126).

В конце 1924 года в связи с конфликтами с правительством Тюрингена преподавательский состав и ученики школы принимают решение о переводе учебного заведения в другой город. В начале 1925 года предпочтение было отдано Дессау, где начался новый период в творческой деятельности Баухауза. Именно с этого года ткацкая мастерская ведёт свою официальную работу под руководством Г. Штёльцль. Введённый ею курс обучения длительностью в восемь семестров разделялся на две области: первая предполагала освоение базовых материалов для оформления интерьера, вторая касалась теоретического изучения материала, формы и цвета на примере ковровых изделий и гобеленов. Методику преподавания в текстильной мастерской Г. Штёльцль позаимствовала у своих учителей. Соединив теорию цвета И. Иттена, визуальное восприятие П. Клее и абстрактное изображение В. Кандинского, Г. Штёльцль создала абсолютно новый подход к оформлению текстиля. Яркость и контрастность цветов, использующихся с уклоном на определённое психоэмоциональное воздействие, и абстрактная геометрия нашли отражение в коврах и гобеленах, спроектированных и сшитых Г. Штёльцль и её ученицами. «Переезд в Дессау способствовал созданию новых, лучших условий для работы в ткацкой мастерской. – отмечала Г. Штёльцль в своей статье. – Мы приобрели различные ткацкие станки (токарный станок, жаккардовый ткацкий станок, ковроткацкий станок) и

вдобавок изобрели собственные методы окрашивания. С этого момента начинается абсолютное и окончательное разделение двух областей образования, которые изначально были объединены друг с другом: это разработка функционального текстиля для использования его в интерьере (своего рода прообраз производства в промышленных целях) и теоретические эксперименты с материалами, формой и цветом гобеленов и шпалер»¹⁹⁷.

Следует отметить, что гобелены, созданные Г. Штёльцль после 1925 года, действительно отличаются более высоким мастерством исполнения, ярким цветовым решением и сложным орнаментом. Дизайнер зачастую использует приём наложения горизонтальных и вертикальных полос (рис. 127, 128) и не ограничивает себя в выборе колорита, применяя локальные, яркие цвета (рис. 129).

Некоторые работы напоминают эскизы тканей художников-конструктивистов, которые в композиции придерживаются принципа геометрии и структурированности. Об этом свидетельствуют многочисленные проекты ковров Г. Штёльцль 1926–1928 годов, сплошь состоящих из геометрических фигур (чаще всего прямоугольников) (рис. 130). Также дизайнер использует приём шахматной клетки (рис. 131), к которому часто обращались представители венского модерна. Некоторые эскизы Г. Штёльцль более абстрактны, несмотря на абсолютное господство геометрии (рис. 132). Сочетание различных геометрических приёмов наделяет композицию движением, что является отсылкой к экспериментам французских авангардистов и позволяет говорить об этих работах как о прообразе оп-арта. Ещё более сложными в композиционном отношении являются эскизы жаккардовых тканей и гобеленов, в оформлении которых Г. Штёльцль сочетает различные виды геометрического орнамента в виде зигзагообразных и

¹⁹⁷ Gunta Stölzl. Die Entwicklung der Bauhaus Weberei // Bauhaus. July, 1931. URL: <http://www.guntastolzl.org/Works/Bauhaus-Dessau-1925-1931/Wall-Hangings/i-hPfGWFs> (дата обращения: 12.04.17).

волнообразных линий, шахматной клетки, сеток, ромбов и квадратов (рис. 133, 134).

Теми же принципами руководствовалась и Анни Альберс, во всём ориентированная на своего преподавателя. Именно Г. Штёльцль привила ей любовь к ткачеству, несмотря на первоначальное отсутствие интереса будущего дизайнера к текстилю и её желание заниматься стекольным мастерством. А. Альберс так же, как и Г. Штёльцль, выбирала геометрический орнамент для оформления текстиля, зачастую состоящий только из прямоугольных элементов (рис. 135). Однако следует отметить, что если Г. Штёльцль использовала огромный спектр цветов и составляла сложные композиции, то композиции А. Альберс отличались простотой и лаконичностью (рис. 136). Дизайнер использовала не более двух-трёх цветов и выбирала сдержанную гамму, в которой преобладали чёрный, серый или коричневый цвета (рис. 137). Простота геометрического орнамента и сдержанность цветовой гаммы создавали уравновешенные и логичные композиции, вновь напоминающие эксперименты конструктивистов. В поздних работах А. Альберс стремилась максимально упростить орнамент за счёт использования линий, прямых, создающих геометрический рисунок (рис. 138), или витиеватых в виде «запутанного» узора (рис. 139). Дизайнер также полностью отказывается от использования ярких цветов и всё сводит к двухцветной гамме, чаще всего чёрно-белой (рис. 140).

Примечательны работы ещё одной представительницы Баухауза в данном направлении, художницы Отти Бергер. После того, как Г. Штёльцль покинула школу Баухауз осенью 1931 года, О. Бергер заняла её место и фактически стала руководителем ткацкой мастерской, несмотря на то, что формально её возглавила Лилли Райх. На следующий год дизайнер даже сумела открыть в Берлине собственное «Ателье текстиля», работать в котором, однако, она смогла лишь до 1936 года, поскольку была отстранена от работы в связи с еврейским происхождением.

Работы О. Бергер также соответствуют той модели, которой придерживались Г. Штёльцль и впоследствии А. Альберс. Дизайнер обыгрывает ткани при помощи цветных нашивок в виде треугольников (рис. 141) или орнамента из прямоугольников и полос (рис. 142), создаёт ковры в известной нам «лоскутной технике» (рис. 143). Вслед за Г. Штёльцль в 1930-е годы О. Бергер увлекается многосложными в цветовом и композиционном отношении дизайнами (рис. 144). Волнообразные цветные линии, задающие ритм, на орнаменте ковра 1930 года (рис. 145) определённо появятся в произведениях последователей оп-арта, например, художника-абстракциониста М. Луиса, экспрессионистические линии которого являются главным объектом его полотен (рис. 146).

Остальные мастера текстиля, например, Гертруд Арндт, Бенита Отте, Рут Холлос, Макс Пайффер-Ватенфюль, так же как и Г. Штёльцль, обращались к строгим геометрическим формам, отдавая особое предпочтение квадратам и полосам (рис. 147). В их яркой цветовой гамме преобладают красный, а также синий и жёлтый цвета. В некоторых работах, например, коврах, выполненных М. Пайффером, можно заметить этнические мотивы, что, возможно, говорит о влиянии примитивизма (рис. 148). Воздействие же неопластицизма в лице П. Мондриана, отмеченное нами при изучении работ С. Делоне, в данном случае очевидно: в работах периода Веймара особенно проступает строгость и чёткость геометрической структуры, которая сочетается с лаконичным цветовым решением, с яркими контрастами и локальными заливками.

Таким образом, представители Баухауза создали не только школу, но и целое направление, которое имело огромное влияние на художественное развитие прикладного искусства, в частности текстиля. Техническая сторона была одной из основополагающих в доктрине Баухауза, и изобретение новых материалов, методов окрашивания и станков в ткацком ремесле способствовало разнообразию художественных решений в оформлении текстиля, а также новым техникам и приёмам вышивания. Безусловно, на это повлиял и утверждённый Баухаузом синтез архитектуры с дизайном, по-своему

переосмысленная идея «гезамткунстверк» Р. Вагнера. Этот синтез проявился не только в заимствовании архитектурных элементов и переводе их в декоративно-прикладное искусство, но и в совмещении художественного аспекта с ремесленным, художника с мастером. Подобную концепцию и уклон на целесообразность мы наблюдали на примере эстетики конструктивизма, однако мастера Баухауза были более свободны в поиске и выборе художественных форм и воплощении новых идей. Следует отметить, что и технический аспект у конструктивистов значительно уступал прогрессу Баухауза в данном отношении. В связи с этим техника набивных тканей русских дизайнеров очень проста по сравнению со структурными переплетениями немецких мастеров. Тем не менее строгая, выверенная геометрия и яркое цветовое решение объединяют эксперименты художниц-производственниц и дизайнеров школы Баухауза. Чувство цвета и ритма, особенно проявляющееся в более поздних работах 1930-х годов, напротив, напоминают опыты С. Делоне, для которой цвет осуществлял главную функцию – функцию ритма и движения. Эксперименты Баухауза лягут и в основу творческих поисков последующих направлений и наиболее ярко воплотятся в работах представителей кинетического искусства, искусства оп-арта.

Рассуждая о новаторстве текстильных работ Баухауза, А. Альберс отмечала: «В Баухаузе, к счастью, эксперименты в ткацкой мастерской или в каком-либо ином направлении проводили те, у кого не было академического образования. <...> Шутливо и по-дилетантски, но постепенно они превращали свою игру во что-то, что говорило о новой, независимой тенденции. <...> Не отягощённая практической стороной вопроса, эта игра с материалами дала удивительные результаты и создала совершенно новый текстиль, поражающий полнотой цвета и фактуры и наделённый даже отчасти варварской красотой.

<...> Большинство из шагов были предприняты нами скорее инстинктивно, чем осознанно, и только теперь их значимость стала очевидной»¹⁹⁸.

3.2. Платье и декоративное решение текстиля в США

Несмотря на то, что западноевропейские практики и разработки русских мастеров в области проектирования текстиля и костюма более популярны в период 1920–1930-х годов, что, безусловно, связано с формированием новых, «передовых» направлений на территории Европы и России, эксперименты в оформлении тканей и костюма проводились и в США.

После Первой мировой войны ведущие западные страны переживали настоящий экономический бум, который способствовал развитию новых технологий и культур. Эпоха 1920-х годов, или, как их называли в США, «ревущие двадцатые», стала декадой экспериментов, породивших новый мейнстрим в области искусства и дизайна¹⁹⁹. Именно в это время стиль ар деко начал определять главные тенденции в области американской моды.

Уже в 1900–1910-е под влиянием мастеров Венских мастерских Франком Ллойдом Райтом и Йозефом Урбаном был создан специфический американский стиль, центром декора которого была геометрия. В 1920-е годы именно это определило стилистику американского ар деко

В этот период Франция стала законодательницей моды, и в связи с этим многие американские дизайнеры и фабриканты совершали неоднократные поездки в Париж с целью приобретения различных произведений декоративно-прикладного искусства, среди которых были, например, ткани Р. Дюфи. После Парижской выставки 1925 года, в которой Соединённые Штаты участие не принимали, они обратили внимание на разработки французских дизайнеров. По

¹⁹⁸ Bauhaus, 1919–1928: [Weimar, 1919–1925, Dessau, 1925–1928] / Ed. by Herbert Bayer et al. Boston: Branford, 1959. P. 141–142.

¹⁹⁹ Элегантность и роскошь Ар Деко. Институт костюма Киото, ювелирные дома Cartier и Van Cleef & Arpels [Каталог]. М., 2016. С. 25–26, 29.

словам Сандры Баклэнд, американки следовали парижской моде не потому, что в Америке не было талантливых дизайнеров, а потому, что последним не доставало влияния и опыта в мире модной индустрии²⁰⁰. Следует отметить, что в США с появлением мануфактурного производства практически исчезло понятие «дизайнер», и на смену ему пришли целые компании, которые начали перерабатывать идеи французских кутюрье. Например, компания «Marshall Field & Company» несколько изменила дизайн французских платьев, чтобы привить американкам более консервативные взгляды о моде²⁰¹.

Первая мировая война, в которой США принимали участие, радикально изменила положение женщины в обществе, а следовательно повлияла и на представление о женском костюме. Платья стали отличаться простым кроем, прямым и свободным силуэтом с лёгким акцентом на талии, а также большим количеством дополнительных элементов в виде пуговиц и накладных карманов (рис. 149), что мы видели на примере производственной одежды конструктивистов. В 1930-е годы появились и первые американские дизайнеры, например, Мюриел Кинг, Клэр Поттер, Элизабет Хос. Очевидно, что они ориентировались на французскую моду и первые эксперименты Коко Шанель, Мадам Гре, С. Делоне, Жанны Ланвен, Мадлен Вионне и Эльзы Скиапарелли. Однако сами дизайнеры утверждали, что Париж лишь дал им вдохновение для создания такой одежды, которую можно было бы назвать исключительно американской²⁰².

Женские костюмы М. Кинг так же, как и платье на эскизе Кэролин Дэвис, свидетельствуют о влиянии как французской моды, так и иных внешних обстоятельств. Нами уже было отмечено, что свободный крой платья соответствовал новой роли женщины в обществе. Вечерний ансамбль М. Кинг (ок. 1935, Музей технологического института моды) (рис. 150) тоже имеет прямой и свободный силуэт, не отягощённый корсетом и какими-то

²⁰⁰ Buckland S. S. Fashion American Style. Columbus: Ohio State University, 2001. P. 3.

²⁰¹ Ibid.

²⁰² Ibid. P. 5.

дополнительными элементами. Следует обратить внимание и на художественное оформление костюма, состоящее из полос, которые, хоть и условно, образуют так называемый «ёлочный орнамент». Для оформления другого платья, такого же свободного кроя, М. Кинг использовала вертикальные полосы и чёрно-белую гамму (1937–1938, Метрополитен-музей) (рис. 151). Возможно, это свидетельствует о воздействии дизайна американского ар деко, ориентировавшегося на орнаментацию и геометризацию.

С точки зрения художественного оформления интересны платья Э. Хос. Дизайнер провела около года в Париже в качестве подмастерья у Николь Грульт, сестры П. Пуаре. Именно там под псевдонимом «Паризит» (*Parisite*) она начала разработку собственной линии одежды, которая предназначалась исключительно для американок. Вероятно, под влиянием французских экспериментов Э. Хос создала и газетовое платье, орнамент которого составляют диагональные линии (рис. 152). Узор платья построен по принципу зеркальной симметрии, которую использовала и С. Делоне, и многие мастера Баухауза. Художественное решение платья «Dry Goods Economist» (1936, Метрополитен-музей), к которому сохранился и сам эскиз (рис. 153), основано на том же принципе. Подобное сочетание линий вновь позволяет говорить о геометрии орнамента, ритме, более ранних экспериментах дизайнеров-авангардистов и об оптических приёмах (рис. 154). Строгий, геометризованный силуэт платья, особенно заметный на эскизе, соответствует орнаменту, который использовала Э. Хос для его декоративного оформления. Вообще использование линий – любимый приём Э. Хос в декоративном решении женского платья. Именно оно позволяет создать впечатление более жёсткого силуэта, в некоторых случаях придать самой ткани волнообразное движение за счёт неровных контуров полос, иногда задать ритм при помощи их разнонаправленного движения (рис. 155). В такой же геометрической манере, выраженной и в самом крое, и в выборе орнамента, исполнено платье «Пандора» (1936, Метрополитен-музей), созданное Э. Хос

специально для парижского показа (рис. 156). Некоторые цветовые решения платьев Э. Хос напоминают приёмы С. Делоне: например, сочетание красного и фиолетового в проектах оформления текстиля французской художницы американский дизайнер применяет и для своих платьев (рис. 157). С этой стороны интересно цветовое решение более позднего халата, орнамент которого вновь состоит из любимых Э. Хос разнонаправленных контрастных полос (рис. 158). Подобные решения мы уже видели на примере проектов и платьев С. Делоне и можем заметить и в более поздних разработках Мадам Гре, которая неоднократно использовала геометрические полосы как основной орнаментальный элемент, а яркие цветовые контрасты – как главный цветовой приём (рис. 159). Некоторые орнаменты Э. Хос отличались большей сложностью исполнения, например, геометризованное декоративное оформление платья «Mad Tea Party» (осень/зима 1937–1938, Метрополитен-музей), состоящее из пересекающихся линий и кругов (рис. 160). Данные работы мы не можем отнести к стилю ар деко, который, однако, постепенно утрачивал свою ведущую роль. С точки зрения эстетики эволюция американского ар деко состояла в постепенном отходе от орнаментации, а именно отказе от геометрии, угловатости узора в пользу плавности линий рисунка²⁰³, что можно видеть на примере архитектуры и дизайна Америки 1930-х годов (например, знаменитое кресло Кема Вебера «Airline Chair» (1934–1935)). Платья Э. Хос свидетельствуют о следовании геометризованному стилю, более популярному на Западе.

Таким образом, ориентируясь на эксперименты 1930-х годов, можно сделать вывод, что американские дизайнеры практически целиком заимствовали идеи европейских мастеров, в особенности французских модельеров. Безусловно, помимо ярко оформленных и геометризованных платьев, дизайнеры создавали и вечерние платья-годе со шлейфом или платья-футляры из шёлка, расшитые пайетками. Подобные женские костюмы были спроектированы и сшиты с ориентацией на моду Голливуда, однако и в этом

²⁰³ Хилльер В., Эскритт С. *Стиль Ар Деко*. М., 2005. С. 77.

случае говорить о самобытности американской традиции не представляется возможным, поскольку новаторство подобных разработок принадлежит таким модельерам, как Мадлен Вионне, Коко Шанель, Жану Пату, Мариано Фортуни. Американские дизайнеры лишь переработали взятую ими за основу концепцию европейского, в частности французского, платья и популяризировали её среди женской аудитории США. Тем не менее сами американцы верили в исключительность своей моды и в её будущее развитие: «Париж не обязательно был источником вдохновения для создания одежды, предназначенной для американок. И в Америке много одарённых дизайнеров, обладающих непревзойдённым чувством вкуса и стиля. Но искусство дизайна настолько молодо в США, что среднестатистической женщине вряд ли известны имена тех, кто так усердно составляет её гардероб»²⁰⁴.

Более самобытную и фактически исконную американскую традицию можно наблюдать на примере оформления текстиля для гобеленов, ковровых изделий и одеял. Безусловно, сама традиция и различные материалы были заимствованы Соединёнными Штатами из других стран: так, ткацкое ремесло и использование льна и шерсти появилось в Америке благодаря европейским (в основном британским и французским) колонистам; шёлк, который, однако, не прижился в США, был привезён из Китая, коленкор – из Индии. Так, к середине XIX столетия в Америке сложилась собственная традиция, которая уже на тот момент находилась в рамках промышленного производства и отражала вкусы и достижения американской текстильной индустрии²⁰⁵.

Плетение ковров и стёганных одеял уже с XVIII века являлось одним из основных направлений в ткацком ремесле Америки. Несмотря на утилитарную значимость изделия, вышивальщицы стремились создать вещь, которая будет

²⁰⁴ Op. cit.: Virginia Pope. Behind the Easter Parade of Fashion / Martin R. American Ingenuity: Sportswear, 1930s–1970s. The Metropolitan Museum of Art, New York, 1998. P. 8.

²⁰⁵ Phipps E. The Materials and Techniques of American Quilts and Coverlets. The Metropolitan Museum of Art, New York, August, 2009.

URL: http://www.metmuseum.org/toah/hd/mtqc/hd_mtqc.htm (дата обращения: 17.04.17).

служить украшением интерьера. По американской традиции XIX века шитьём одеяла увековечивалось какое-либо важное событие, например, свадьба или знакомство с родителями будущего супруга. В связи с этим вышивальщицы очень ответственно подходили к выбору материала (в данном случае чаще всего использовался шёлк) и подходящего для подарка орнамента. Безусловно, были и такие изделия, которые предназначались для бытовых целей, однако они были сшиты, как правило, эмигрантами из Британских островов или Германии, использующими более простые материалы, например, шерсть или хлопок. Эти эмигранты осели в Пенсильвании, откуда постепенно передвигались на запад, в штаты Огайо и Индиана, где в XX веке ткацкая традиция получила своё повсеместное распространение²⁰⁶.

Группа амишей, представителей одной из ветвей анабаптизма, которые тоже постепенно переселялись в западные штаты на протяжении XIX века, начала заниматься ткацким ремеслом гораздо позже. Их основные работы, которые представляют в нашем случае наибольший интерес, датируются первой половиной–серединой XX столетия. Эти одеяла отличаются от других американских изделий тем, что амиши, во-первых, используют только один тон и тёмную цветовую палитру, во-вторых, активно применяют лоскутную технику, и в-третьих, при помощи орнамента наделяют каждую вещь определённым смыслом, соответствующим их традициям и доступным лишь им самим.

В качестве примера рассмотрим одеяло, сшитое амишами около 1930 года, из собрания Метрополитен-музея (рис. 161). Орнаментальный рисунок «Свет и тень» чаще всего используют амиши из округа Ланкастер в штате Пенсильвания, одни из древних и наиболее консервативных представителей этого движения. Узор состоит из множества цветных маленьких квадратов, создающих концентрические ромбические круги. Цветовое сочетание

²⁰⁶ Peck A. American Quilts and Coverlets. The Metropolitan Museum of Art, New York, October, 2004.

URL: http://www.metmuseum.org/toah/hd/amqc/hd_amqc.htm (дата обращения: 17.04.17).

построено таким образом, что композиция кажется движущейся, задающей оптический эффект ритма и концентрации на срединной точке. Орнамент «Свет и тень» является олицетворением веры амишей в жизненный баланс²⁰⁷.

Для оформления другого одеяла 1930 года (рис. 162), которое так же, как и предыдущий образец, принадлежит собранию Метрополитен-музея, амиши использовали рисунок «Вертушка». Он состоит из чередующихся тёмных и цветных квадратов, внутри которых вышиты «вертушки». Это чередование элементов и обрамление рисунка красной рамой построены по принципу шахматной доски. Как уже отмечалось, амиши используют мрачную цветовую гамму, однако разбавляют её небольшими, но яркими акцентами, в данном случае акцентами в виде квадратов и рамы красного цвета.

В такой же строго геометризированной манере выполнено ещё одно шерстяное одеяло из этой же коллекции, рисунок которого состоит из чередующихся полос, а цветовое решение кажется несколько более ярким за счёт активного использования карминного, розовато-лилового и изумрудного оттенков (рис. 163).

Работы амишей из поселения Артур в Иллинойсе отличаются более сложной композицией, о чём свидетельствует одеяло 1910–1920-х годов (рис. 164). Это связано с тем, что религиозные воззрения этой группы амишей отличаются большей свободой, в связи с чем их подход к выбору узора и цветовых сочетаний более раскрепощённый и креативный, в отличие от амишей из Пенсильвании. Одеяла амишей из Иллинойса известны своим причудливым орнаментом, опирающимся на геометрическую традицию, о чём и свидетельствует декоративное оформление данного изделия.

Также сохранились и выполненные в более этнических традициях работы, авторство которых не установлено. Например, орнамент одеяла, сшитого, вероятно, в Огайо (ок. 1920, Метрополитен-музей) (рис. 165), сплошь состоит из разноцветных треугольников, а его яркое цветовое решение и

²⁰⁷ URL: <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/13890> (дата обращения: 17.04.17).

активное использование золотистого и бордового оттенков даже напоминают индейские, традиционные для американской культуры мотивы.

Однако, помимо такого камерного и самобытного направления с этническими мотивами, в ткацком ремесле Соединённых Штатов существовало и мануфактурное производство по изготовлению текстиля. Компания «Стэли Силкс Корпорэйшн» (*Stehli Silks Corporation*), одна из наиболее популярных текстильных фабрик 1920-х годов, активно занималась проектированием и набивкой тканей для костюма. Все выпущенные ими образцы носили название «Принт Американа». С компанией сотрудничали писатель и иллюстратор Кэтрин Стёрджес Додж, фотограф Эдвард Стайхен, иллюстраторы Рузи Грин, Клейтон Найт, Чарльз Баклс Фолс, Джон Хэлд и многие другие. Раппорты некоторых тканей, спроектированных дизайнерами компании, зачастую построены по геометрическому принципу, но на основе фигуративных элементов (Э. Стайхен «Принт Американа: Сигареты и Спички (1927, Метрополитен-музей) (рис. 166), «Принт Американа: Кусочки Сахара (1927, Метрополитен-музей) (рис. 167), Р. Грин «Принт Американа: Это» (ок. 1927, Метрополитен-музей)) (рис. 168). Однако, есть и образцы с более абстрактным орнаментом, например, проект Дж. Хэйлда «Принт Американа: 100 процентов» (1925, Метрополитен-музей) (рис. 169) или образец ткани К. Найта «Принт Американа: Апрель» (ок. 1925, Метрополитен-музей) (рис. 170). Дизайнеры «Стэли Силкс Корпорэйшн» обычно используют два-три контрастных цвета для большей лаконичности композиции. Также сохранились фотографии, на которых запечатлены модели в костюмах, сшитых из тканей «Стэли Силкс Корпорэйшн». Например, проект ткани 85 «Манхэттен» К. Найта (1925, Метрополитен-музей) (рис. 171) послужил основой и для художественного оформления костюма. Геометризированное изображение небоскрёбов Манхэттена, исполненное в красно-чёрной гамме, сочетается с прямым силуэтом платья (рис. 172). Судя по сохранившимся фотографиям, все женские костюмы с «Принтом Американа» отличает свободный крой, что сочетается с

геометризированным характером мелкого орнамента и позволяет обратить внимание именно на художественную составляющую платьев (рис. 173).

Можно обнаружить и проекты, которые были разработаны отдельными мастерами под влиянием европейских традиций. Так, художник-иллюстратор Эдвард Кауффер, который некоторое время работал в Англии, увлёкся кубизмом, итальянским футуризмом и вортицизмом. Абстрактные мотивы этих стилевых направлений он использовал для создания орнамента ковра (ок. 1929, Метрополитен-музей) (рис. 174), который построен в коллажной манере, состоящей из комбинации геометрических форм и ярких поверхностей.

Остальные образцы тканей, как уже было сказано, были спроектированы европейскими художниками и дизайнерами, которые переехали в США. Например, в собрании Метрополитен-музея хранится большое количество проектов А. Альберс и Л. А. Штёрн, эмигрировавших из Германии в Соединённые Штаты в 1930–1940-е годы.

Таким образом, американский женский костюм 1920-х–1930-х годов базировался на господствующем американском варианте стиля ар деко и популярных в то время европейских традициях. Первая мировая война послужила толчком для проектирования платья более простого и свободного кроя, однако американские дизайнеры обратились к разработкам французских модельеров. У ведущих европейских кутюрье и представителей высокой моды были заимствованы и идеи для набирающих популярность «голливудских» платьев. Безусловно, 1920-е годы можно считать эпохой формирования высокой моды в культуре Соединённых Штатов. Однако говорить о самостоятельности американской моды до середины тридцатых годов не представляется возможным, поскольку вектор развития моды в период после Первой мировой войны по-прежнему задавала Франция.

Более самобытная американская традиция проявляется в отношении ковровых изделий и одеял, которые шьются на западе Соединённых Штатов. С точки зрения декоративного оформления наибольший интерес представляют одеяла амишей. Их характеризуют тёмная цветовая гамма и геометрический

узор, структурирующий расположение элементов орнамента. Следует различать одеяла, сшитые амишами из разных штатов: одни придерживаются более строгого и лаконичного орнамента, рисунок других отличается оригинальностью и сложностью цветовых сочетаний и композиционного решения.

Параллельно в передовых и более промышленных штатах Америки развивалось массовое производство. В данном случае работа с текстилем была рассмотрена на примере компании «Стэли Силкс Корпорэйшн», которая на протяжении 1920-х годов сотрудничала с ведущими американскими дизайнерами. Спроектированные ими образцы тканей отвечали требованиям той эпохи: геометрический и чаще всего фигуративный орнамент, порой на «индустриальную» тематику, соответствовал свободному крою платья. Некоторые дизайнеры, определённое время проживавшие в Европе или эмигрировавшие оттуда в США, под влиянием авангардных направлений создавали абстрактные узоры, однако это были отдельные работы, и говорить о массовом производстве в данном контексте не представляется возможным. В результате, все вышеперечисленные практики легли в основу проектирования текстиля и костюма в последующие годы и, несомненно, повлияли на формирование американского стиля послевоенной эпохи.

Заключение

На основании проведенного исследования и изучения всех поставленных во введении аспектов можно прийти к общему выводу, что эстетика и философия основных стилевых направлений первой половины XX века, их основные идеи и мотивы оказали существенное влияние на декоративное оформление художественного текстиля и костюма. Несмотря на то, что первыми откликнулись на происходящие в искусстве той эпохи изменения архитектура и изобразительное искусство, новые тенденции нашли своё отражение и в прикладных практиках. С начала XX столетия именно они начали играть важную роль в развитии современной теоретической и практической мысли.

Тема теории и практики текстиля и костюма первой половины XX века актуальна в современной науке, однако систематического исследования, посвящённого изучению взаимовлияния изобразительных и прикладных практик в данной области проведено не было. Некоторые аспекты выбранной темы особенно в отечественном искусствознании изучены недостаточно. К таким вопросам можно отнести ткацкое ремесло школы Баухауз, эксперименты в области проектирования текстиля на территории США, а также творчество отдельных мастеров. Среди западных исследователей отмечается большой интерес к изучению данной проблематики, их работы отличаются вариативностью и глубиной подхода к исследованию темы, особенно в период авангарда. Однако зачастую монографии носят обобщающий характер, в котором опыты в области проектирования платья или текстиля упоминаются лишь в контексте творчества определённых мастеров.

В данной работе основной фокус исследования составили стиль модерн и авангардные течения, которые стали основой декоративных приёмов для решения текстиля и женского платья первой половины XX века на территории Европы и США.

В первой главе для того, чтобы охарактеризовать модерн как ведущее направление в художественной практике костюма и текстиля 1890–1910-х годов, были проанализированы феномен «эстетического платья» художников-прерафаэлитов, теоретические и практические эксперименты А. ван де Вельде, платья А. Мутезиуса, практика австрийских художников (Г. Климт и Э. Шиле) и Венских мастерских, а также отдельные работы П. Пуаре, Л. Бакста и модные иллюстрации Э. Саккетти. Взяв за основу идею единения искусств «гезамткунстверк» Р. Вагнера, художники спроектировали платья, вписанные в окружающую среду. Популярность флоральных, витиеватых форм, присущих стилю ар нуво, отразилась и на декоративном решении платья. В то же время развивающаяся параллельно традиция архитектуры функционализма задала геометризованную тенденцию венского стиля, особую сторону модерна, присущую австрийским мастерам. Лаконичные и геометризованные платья австрийских художников и образцы текстиля Венских мастерских оказали существенное воздействие и на стиль ар деко, что видно на отдельных работах европейских модельеров и иллюстраторов.

Во второй главе были рассмотрены две концепции искусства: конструктивная и живописная точки зрения. В связи с этим была определена и структура главы. Для того, чтобы проанализировать первую концепцию, было рассмотрено творчество художников-конструктивистов на примере работ В. Степановой и Л. Поповой. Принципы конструктивизма были умело реализованы в декоративном решении текстиля и формообразовании костюма, о чём говорят использование геометризации в качестве основного приёма, конструктивный подход в подчинении цвета форме, лаконичность и тектоничность форм, ограниченность и ёмкость пространства и следование математическим законам в проектировании орнамента.

Художественный подход является формообразующим в экспериментах европейских художников-авангардистов, в частности в работах Р. Дюфи и С. Делоне. Р. Дюфи является одним из новаторов текстильного орнамента. Он использует абсолютно новые сюжеты, например, цветочно-растительные и

анималистические, африканские мотивы, и в то же время увлечение ритмической абстракцией. В этом, несомненно, видится влияние популярных в то время авангардных течений, среди которых мы выделяем экспрессионизм, кубизм и в особенности фовизм. Геометрические принципы и лаконичное понимание цвета, которые художник использовал в произведениях изобразительного искусства, стали характерной особенностью спроектированных им тканей и стали предвосхищением одной из разновидностей кинетического искусства, искусства оп-арт.

Существенный вклад в проектирование текстиля и костюма внесла и французская художница С. Делоне, которая так же, как и Р. Дюфи, придерживалась живописной концепции. Симультанность выступила основой декоративных приёмов в образцах и эскизах текстиля, где художницей была в полной мере реализована идея визуализации импульса цвета. Для художественного текстиля, оформленного С. Делоне в духе симультанизма, характерны господство цвета, усложнённые цветовые сочетания, абстрактность, живая геометричность, отсутствие строго выверенной формы, небрежная манера и «поэтический лиризм» в исполнении рисунка. Деятельность С. Делоне является наиболее значительным дизайнерским экспериментом, олицетворявшим развитие авангардного текстиля в духе созданного ею и её супругом направления.

В третьей главе фокус исследования составили работы в области проектирования текстиля и костюма более позднего времени, середины 1920–конца 1930-х годов, которые были рассмотрены на примере деятельности школы Баухауз и экспериментов американских мастеров. Благодаря сильно развитой технической составляющей, представителям Баухауза удалось создать абсолютно новый текстиль, отличающийся художественным разнообразием и высокотехническим исполнением. Влияние по-новому переосмысленной идеи «гезамткунстверк», эстетики конструктивизма, что проявляется в следовании геометрическим приёмам и ориентации на функциональную составляющую, а также авангардных практик в восприятии цвета и ритма не подвергается

сомнению. Тем не менее мастера Баухауза были более свободны в выборе художественных форм и различных вариаций, что тоже отразится на искусстве оп-арта.

Мануфактурное текстильное производство на территории США больше ориентировано на традиции производства таких компаний, как «Либерти и Ко». Тем не менее данные образцы тканей были выполнены в геометрических традициях, популярных на территории Европы. Таким образом, была отмечена высокая степень заимствования американскими дизайнерами разработок европейских мастеров, что отразилось и в дизайне женского костюма. На западе Соединённых Штатов существовала более самобытная традиция, которая была выявлена на примере ковровых изделий и одеял амишей, отчасти напоминающих эксперименты ткацкой мастерской Баухауза.

Данное исследование, таким образом, позволило подчеркнуть значимость первой половины XX века в области проектирования костюма и текстиля, выявить существенное влияние стилей в лице произведений изобразительного искусства и архитектуры на характер орнамента и декоративное оформление и крой платья, а также определить особенности и самобытность художественного решения тканей и женского костюма на территории Европы и США.

Список использованной литературы

1. Адашкина, Н. Весна 1914 года. Русские Авангардисты в Париже // Искусствознание. – 2013. – № 1/2. – С. 444–455.
2. Акико, Ф., Тамами, С. История моды с XVIII по XX столетие. Коллекция института костюма Киото. – М.: Арт-Родник, 2003. – 736 с.
3. Аранович, Д. М. Первая ситценабивная фабрика в Москве // Искусство одеваться. – 1928. – № 1.
4. Арватов, Б. И. Натан Альтман. – Берлин: Петрополис, 1924. – 62 с.
5. Аркин, Д. Искусство бытовой вещи. Очерки новейшей художественной промышленности / худ. С. Телингатер. – М.: ОГИЗ, 1932. – 174 с.
6. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. – М.: Прогресс, 1974. – 392 с.
7. Ахматова, О. В. Русский конструктивизм: (Опыт социал.-филос. анализа). – М.: Спутник+, 2001. – 50 с.
8. Блюмин, М. А. Влияние искусства авангарда на орнаментальные мотивы тканей 1910–1930-х годов (на примере стран Западной Европы и России). Диссертация на соискание учёной степени кандидата искусствоведения. – СПб.: Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия, 2006. – 287 с.
9. Блюмин, М. А. Идеи симультанной живописи в тканях Сони Делоне / Под ред. Калашниковой Н. М. – Мода и дизайн: исторический опыт – новые технологии [Материалы 7-й международной научной конференции, 30 июня–3 июля 2004 г.]. – СПб.: СПГУТД, 2004. – С. 242–244.
10. Блюмин, М. А. Симультанный костюм Сони Делоне / Под ред. Калашниковой Н. М. – Мода и дизайн: исторический опыт – новые технологии [Материалы 11-й международной научной конференции, 23–25 июня 2008 г.]. – СПб.: СПГУТД, 2008. – С. 16–21.
11. Брик, О. М. Любовь Попова // Зрелища. – 1924. – № 88. – С. 9.

12. Брик, О. М. От картины к ситцу // ЛЕФ. – 1924. – № 2 (6).
13. В гостях у Родченко и Степановой // Под ред. А. Лаврентьева. – М., 2014. – 268 с.
14. Варст /Степанова, В./ Костюм сегодняшнего дня – прозодежда // ЛЕФ. – 1923. – № 2. – С. 65–68.
15. Васильев, А. А. Красота в изгнании. – М.: Слово, 2005. – 480 с.
16. Вёльфлин, Г. Основные понятия истории искусств. – М.: Академия, 2009. – 344 с.
17. Ган, А. М. Конструктивизм. – Тверь: Тверское издательство, 1922. – 84 с.
18. Герчук, Ю. Я. Основы художественной грамоты. – М.: Учебная литература, 1998. – 208 с.
19. Герчук, Ю. Я. Что такое орнамент? – М.: РИП-холдинг, 2013. – 30 с.
20. Голубева, О. Л. Основы композиции : учеб. пособие. 2-е изд. – М.: Изд. дом «Искусство», 2004. – 120 с.
21. Гропиус, В. Границы архитектуры. – М.: Искусство, 1971. – 270 с.
22. Даниэль, С. М. Искусство видеть. – Л.: Искусство, 1990. – 223 с.
23. Делоне, С. Стандартизация костюма // Искусство одеваться. – 1928. – № 2. – 2-я страница обложки.
24. Дуглас, Ш. К вопросу о философских истоках беспредметного искусства. – В кн.: Малевич. Художник и теоретик. – М.: Советский художник, 1990. – 240 с.
25. Европейское искусство. Живопись. Скульптура. Графика. Энциклопедия. – Т.1. – М.: Белый город, 2006.
26. Жадова, Л. Любовь Попова // Техническая эстетика. – 1967. – № 11. – С. 26–28.
27. Иттен, И. Искусство цвета. – М. : Издатель Д. Аронов, 2000. – 95 с.
28. Искусство эпохи модернизма: стиль Ар Деко, 1910-1940-е годы: [сб. статей] / Рос. акад. художеств, НИИ теории изобраз. Искусств. – М.: Пинакотека, 2009. – 319 с.

29. Ковалева, М. Н. Формообразование костюма в контексте архитектурно-художественных стилей первой половины XX века. Диссертация на соискание учёной степени кандидата искусствоведения. – СПб: Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна, 2016. – 323 с.
30. Константинова, Ю. А. Авангардные опыты в текстиле 1920-х годов. Россия и Запад. Диссертация на соискание учёной степени кандидата искусствоведения. – М.: МГУ им. М. В. Ломоносова, 2005. – 256 с.
31. Королева, А. Ю. Единство искусства и техники. Теория и практика предметных мастерских Баухауза (1919–1933). Диссертация на соискание учёной степени кандидата искусствоведения. – М.: МГУ им. М. В. Ломоносова, 2007. – 234 с.
32. Костеневич, А. Рауль Дюфи. – Л.: Искусство, 1977. – 192 с.
33. Крусанов, А. В. Якулов и супруги Делоне. Архив русского авангарда // Футурум АРТ. – 2014. – № 2 (41).
34. Лаврентьев, А. Н. Александр Родченко. – М.: Фонд «Русский авангард», 2007. – 128 с.
35. Лаврентьев, А. Н. В гостях у Родченко и Степановой! К 120-летию со дня рождения В. Ф. Степановой. – М.: ГМИИ им. А. С. Пушкина, Фонд «Русский авангард», 2014. – 288 с.
36. Лаврентьев, А. Н. Варвара Степанова. – М.: Фонд «Русский авангард», 2009. – 252 с.
37. Лаврентьев, А. Н. ВАРСТ. Геометрические цветы на конструктивистском поле. – М.: Грантъ, 2002. – 31 с.
38. Лаврентьев, А. Н. Графика визуальной поэзии в творчестве Варвары Степановой. Экспериментальная поэзия. Избранные статьи [Электронный ресурс]. – Кёнигсберг–Мальборк, 1996.
URL: http://visualpoetry.ru/arc/2006_1/lavrentev.html
Дата обращения: 08.03.2017
39. Лаврентьев, А. Н. История дизайна. – М.: Гардарики, 2007. – 303 с.

40. Лаврентьев, А. Н. Маяковский – Родченко. Классика конструктивизма. – М.: Фортуна ЭЛ, 2004. – 116 с.
41. Мазаев, А. И. Концепция «производственного» искусства 20-х годов: Историко-критический очерк. – М.: Наука, 1975. – 270 с.
42. Матисс А. Сборник статей о творчестве. – М.: Иностранная литература, 1958. – 148 с.
43. Маяковский, В. В. Семидневный смотр французской живописи. Полное собрание сочинений в 13 т. – Т. 4. – М., 1955–1961.
44. Мастера искусства об искусстве: [конец XIX–начало XX века] / ред. И. Л. Мац, Н. В. Яворская. – Т. 5. Кн. 1. – М.: Искусство, 1969. – 448 с.
45. Михайлов, С. М. История дизайна: Учеб. для вузов. – В 2-х т. – М.: Союз дизайнеров России, 2003.
46. Мода. Всемирная история / Под. ред. М. Фогг. – Пер. с англ. – М.: ООО «Магма», 2015. – 576 с.
47. Мурина, Е. Ткани Любови Поповой // Декоративное искусство СССР. – 1967. – № 8. – С. 24–27.
48. Пажитнов, Л. Творческое наследие Баухауза (1919–1933) // Декоративное искусство СССР. – 1962. – № 7. – С. 29–33; № 8 – С. 16–21.
49. Петров, М. А. Симультанность в искусстве. Культурные смыслы и парадоксы. – М.: Издательство «Индрик», 2010. – 176 с.
50. Рисунок, живопись, композиция. Хрестоматия / сост. Ростовцев Н.Н., Игнатьев С.Е., Шорохов Е.В. – М.: Просвещение, 1989. – 207 с.
51. Рогинская, Ф. Советский текстиль. – М.: Худож. изд. акц. О-во АХР, 1930. – 97 с.
52. Русский Париж 1910–1960 // ГРМ: Альманах. Вып. 35. – СПб., 2003. С. 156–161.
53. Сарабьянов, Д. В. Стиль модерн: истоки, история, проблемы. – М.: Искусство, 1989. – 294 с.
54. Сидорина, Е. В. Конструктивизм без берегов. – М.: Прогресс-Традиция, 2012. – 656 с.

55. Смирнов, А. А. Письма к Соне Делонэ. – М.: Новое литературное обозрение, 2011. – 520 с.
56. Степанова, В. Ф. От костюма – к рисунку и ткани // Вечерняя Москва. – 1928. – 29 февраля.
57. Степанова, В. Ф. Человек не может жить без чуда. – М.: Издательство «Сфера» Российского Теософского общества, 1994. – 304 с.
58. Стриженова, Т. К. Из истории советского костюма. – М.: Советский художник, 1972. – 112 с.
59. Тарабукин, Н. М. От мольберта к машине. – М.: Работник просвещения, 1923. – 44 с.
60. Тугендхольд, Я. Памяти Л. Поповой // Художник и зритель. – 1924. – № 6–7. – С. 76–77.
61. Турчин, В. С. Образ двадцатого... в прошлом и настоящем: Художники и их концепции, произведения и теории. – М.: Прогресс-Традиция, 2003. – 648 с.
62. Турчин, В. С. По лабиринтам авангарда. – М.: Изд-во МГУ, 1993. – 248 с.
63. Турчин, В. С. Социальные и эстетические противоречия стиля модерн // Вестник Московского Университета. 1977. № 6. С. 65–81.
64. Фостер Х., Краусс Р., Буа И.-А., Бухло Б. Х. Д., Джослит Д. Искусство с 1900 года. Модернизм. Антимодернизм. Постмодернизм. – М.: Ад Маргинем, 2015. – 816 с.
65. Хан-Магомедов, С. О. ВХУТЕМАС. Кн. 2. – М.: Ладья, 2000. – 488 с.
66. Хан-Магомедов, С. О. Конструктивизм– концепция формообразования. – М.: Стройиздат, 2003. – 576 с.
67. Хан-Магомедов, С. О. Пионеры советского дизайна. – М.: Галарт, 1995. – 423 с.
68. Хилльер, В., Эскритт, С. Стиль Ар Деко. – М.: Искусство, 2005. – 240 с.
69. Хорошилова, О. А. Эксперименты художников Парижской школы в области проектирования текстиля и костюма. Диссертация на соискание учёной степени кандидата искусствоведения. – СПб.: Санкт-

- Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры им. Е. И. Репина, 2009. – 283 с.
70. Хорошилова, О. А. «Арт-мода» С. Делоне и Парижская школа // Труды. – СПб.: СПбГУКИ, 2010. – Т. 189: Мода в контексте культуры. – С. 119–124.
71. Хорошилова, О. А. Парижские авангардисты и творчество С. Делоне. Влияние Р. Делоне, Р. Дюфи, П. Мондриана и поэтов-дадаистов на текстиль и модели одежды С. Делоне // Труды. – СПб.: СПбГУКИ, 2010. – С. 213–221.
72. Художественная культура Австро-Венгрии: Искусство многонациональной империи. 1867–1918: [сб. ст.] / М-во культуры и массовых коммуникаций РФ, Государственный институт искусствознания; отв. ред.: Н. М. Вагапова, Е. К. Виноградова. – СПб.: Алетейя, 2005. – 284 с.
73. Экстер, А. О конструктивной одежде [Электронный ресурс] // Ателье. 1923. Вып. 1. – С. 4–5.
URL: <http://www.russiskusstvo.ru/news/a1112/>
(дата обращения: 2.04.17).
74. Элегантность и роскошь Ар Деко. Институт костюма Киото, ювелирные дома Cartier и Van Cleef & Arpels [Каталог]. – М., 2016. – 368 с.
75. Энгр об искусстве / сост. А. Изергина. – М.: Академия художеств, 1962. – 169 с.
76. Allen, A. T. Satire and Society in Wilhelmine Germany: Kladderdatsch & Simplicissimus, 1890–1900. – Lexington, KY: University Press of Kentucky, 1984). – 264 p.
77. Baron, S., Damase, J. Sonia Delaunay: The Life of an Artist. – London, 1995. – 208 p.

78. Barrows, J. A. *The Sources, Rhetoric, and Gender of Artistic Dress* [dissertation]. – University of Illinois at Urbana-Champaign, 2009. – 213 p.
79. Battersby, M. *The Decorative Twenties*. – New York: Walker & Co., 1969. – 224 p.
80. Bauhaus, 1919–1928: [Weimar, 1919–1925, Dessau, 1925–1928] / Ed. by Herbert Bayer et al. – Boston: Branford, 1959. – 224 p.
81. *Bauhaus culture: from Weimar to the cold war* / Kathleen James-Chakraborty, ed. – Minneapolis; London: Univ. of Minnesota press, 2006. – 246 p.
82. Bellow, J. Fashioning Cléopâtre: Sonia Delaunay's New Woman // *Art Journal*. Vol. 68. No. 2 (Summer 2009). – pp. 6–25.
83. Brandstetter, G. *Poetics of Dance: Body, Image, and Space in the Historical Avant-Gardes*. – Oxford University Press, 2015. – 456 p.
84. Buckberrough, S. *Delaunay Design. Aesthetics, Imagination, and the New Woman* // *Art Journal*. – Vol. 54. – No. 1 (Spring 1995). – pp. 51–55.
85. Buckberrough, S. *Reviewed Works: Sonia Delaunay by Arthur A. Cohen; Sonia Delaunay: Art into Fashion* // *Woman's Art Journal*. – Vol. 11. – No. 1 (Spring–Summer, 1990). – pp. 39–41.
URL: <http://www.jstor.org/stable/1358386>
Accessed: 18.04.2016, 16.05.2016
86. Buckland, S. S. *Fashion American Style*. – Columbus: Ohio State University, 2001. – 36 p.
87. Chipp, H. B. *Orphism and Color Theory* // *The Art Bulletin*. Vol. 40. No. 1 (March, 1958). – pp. 55–63.
URL: <http://www.jstor.org/stable/3047747>
Accessed: 25.03.2016
88. Cunningham, P. A. *Reforming Women's Fashion, 1850–1920: Politics, Health, and Art*. – Kent, Ohio: The Kent State University Press, 2003. – 250 p.
89. Delaunay, S.: *Atelier simultané, 1923–1934: [catalogo della Mostra, Galleria Bevilacqua La Masa, Venezia, 15 giugno–14 ottobre 2002 / catalogo a cura di Annette Malochet et al.]*. – Milano: Mazzotta, 2002. – 139 p.

90. Delaunay, S. Les couleurs de l'abstraction. 17 octobre 2014–22 février 2015. Dossier de Presse // Musée d'Art moderne de la Ville de Paris. – 27 p.
91. Delaunay, S. Metz est venu: [Tentoonstellingscatalogus / Tekst catalogus Petra Dupuits]. – Amsterdam: Stedelijk museum, 1992. – 40 p.
92. Dickerman, L., Affron, M. Inventing Abstraction, 1910–1925: How a Radical Idea Changed Modern Art. – The Museum of Modern Art, 2012. – 376 p.
93. Duthuit G., The Fauvist painters. – New York: Wittenborn, Schultz, 1950. – 126 p.
94. Eadie, W. P. The Sociology of an Artistic Movement: Art Nouveau in Glasgow. 1890–1914. PhD thesis. – Department of Sociology, Glasgow, 1989. – 521 p.
95. Fliedl, G. Gustav Klimt: The World in Female Form. – Köln: Taschen, 1998. – 239 p.
96. Hicken, A. Apollinaire, Cubism and Orphism. – Routledge, 2002. – 272 p.
97. Houze R. Textiles, Fashion, and Design Reform in Austria-Hungary Before the First World War: Principles of Dress. – Farnham: Ashgate, 2015. – 470 p.
98. Gough, M. The Artist as Producer: Russian Constructivism in Revolution. – University of California Press, 2005. – 268 p.
99. Gray, C. The Russian Experiment in Art 1863–1922. – London, 1976. – 324 p.
100. Gropius, W. The new architecture and the Bauhaus / Transl. from the German by P. Morton Shand with an introd. by Frank Pick. – Cambridge (Mass.): Massachusetts inst. of technology press, 1966. – 112 p.
101. Lissitzky, E., Arp, H. Die Kunstismen. – Erlenbach-Zurich, Munich, Leipzig, 1925. – 48 p.
102. Lodder, C. Russian Constructivism. – Yale University Press, New Haven & London. 1983. – 328 p.
103. Lussier, S. Art Deco Fashion. – Boston-New York-London: Bulfinch Press, 2003. – 98 p.
104. Martin, R. American Ingenuity: Sportswear, 1930s–1970s. – The Metropolitan Museum of Art, New York, 1998. – 96 p.

105. Patsch, S. *Gustav Klimt: Painter of Women*. – Munich; New York: Prestel, 1994. – 120 p.
106. Peck, A. *American Quilts and Coverlets*. – The Metropolitan Museum of Art, New York, October, 2004.
URL: http://www.metmuseum.org/toah/hd/amqc/hd_amqc.htm
Accessed: 17.04.17.
107. Pevsner, N. *Pioneers of Modern Design*. – Harmondsworth, Mx: Penguin Books, 1960. – 254 p.
108. Pevsner, N. *The Sources of Modern Architecture and Design*. – New York; Washington: Praeger, 1968. – 216 p.
109. Phipps, E. *The Materials and Techniques of American Quilts and Coverlets*. – The Metropolitan Museum of Art, New York, August, 2009.
URL: http://www.metmuseum.org/toah/hd/mtqc/hd_mtqc.htm
Accessed: 17.04.17.
110. Roberts, M. L. *Disruptive acts: the new woman in fin-de-siècle France*. – Chicago; London: Univ. of Chicago press, 2002. – 353 p.
111. Seidner, D. *Sonia Delaunay // BOMB magazine*. – Winter, 1982. – No. 2.
URL: <http://bombmagazine.org/article/60/>
Accessed: 13.05.2016
112. *Significant others: Creativity & intimate partnership / Ed. by Whitney Chadwick and Isabelle de Courtivron*. – London: Thames & Hudson, 1993. – 256 p.
113. Slevin, T. *Sonia Delaunay's Robe Simultanée: Modernity, Fashion and Transmediality // Fashion Theory: The Journal of Dress, Body, and Culture*. – March 2013, 17 (1).
114. Stölzl, G. *Die Entwicklung der Bauhaus Weberei // Bauhaus*. July, 1931.
URL: <http://www.guntastolzl.org/Works/Bauhaus-Dessau-1925-1931/Wall-Hangings/i-hPfGWfs>
Accessed: 12.04.17.

115. Wullschlager, J. Sonia Delaunay at Tate Modern // Financial Times. – 2014. – 18 апреля.

URL: <http://www.ft.com/intl/cms/s/0/9665a824-e35e-11e4-9a82-00144feab7de.html#slide0>

Accessed: 17.04.2016

Список иллюстраций

Рис. 1. Дж. У. Уотерхаус. Хрустальный шар. 1902. Холст, масло. 120.7 × 87.7. Частное собрание.

Источник: [https://en.wikipedia.org/wiki/The_Crystal_Ball_\(painting\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Crystal_Ball_(painting))

Рис. 2. А. Сильвер. Образец ткани для «Libery and Co». 1896. Набивной ситец.

Источник: <https://ru.pinterest.com/pin/300122762644551002/>

Рис. 3. Дж. Ньюбери. Эскиз детских платьев. Конец XIX века.

Источник: <https://gsalibrarytreasures.wordpress.com/2014/03/24/jessie-newbery-and-artistic-dress/>

Рис. 4. Жена А. ван де Вельде в платье, выполненном по его эскизу. Фотография. 1900. Брюссель.

Источник: https://art.biblioclub.ru/picture_76929_fotografiya_jenyi_van_de_velde_v_plate_vyipolnennom_po_eskizu_samogo_hudojnika/

Рис. 5. А. ван де Вельде. Домашнее платье. 1895. Музей изящных искусств, Гент.

Источник: <http://www.somethingfashion.es/2015/06/the-architect-who-forced-to-dress-as-he.html>

Рис. 6. П. Беренс. Вечернее платье. Ок. 1900. Дармштадт.

Источник: <http://www.lexikus.de/bibliothek/Das-neue-Kunst-Prinzip-in-der-modernen-Frauen--Kleidung>

Рис. 7. Модель в вечернем платье Э. Опплер (вид сзади). Ок. 1900. Фотография.

Источник: <http://www.lexikus.de/bibliothek/Das-neue-Kunst-Prinzip-in-der-modernen-Frauen--Kleidung>

Рис. 8. А. Мутезиус в платье, выполненном по её эскизу. Ок. 1903. Сукно. Фотография.

Источник: <https://www.deltacollege.edu/emp/jbarrows/CompareContrast.html>

Рис. 9. Й. Хоффман. Дворец Стокле. 1905–1911. Брюссель.

Источник: http://www.admagazine.ru/mebel/41019_subekt-kulta-yozef-khoffman.php

Рис. 10. Модель в летнем платье Й. Хоффмана. 1911. Хлопок. Венские мастерские. Фотография. Музей прикладного искусства, Вена.

Источник: <http://www.robertaonthearts.com/id746.html>

Рис. 11. Модель в летнем платье Й. Хоффмана. 1911. Хлопок. Венские мастерские. Фотография. Музей прикладного искусства, Вена.

Источник: <https://ru.pinterest.com/pin/163325923963656432/>

Рис. 12. Й. Хоффман. Образец ткани № 534. 1910–1912. Шёлк. Венские мастерские.

Источник: <https://ru.pinterest.com/pin/73816881366718023/>

Рис. 13. Й. Хоффман. Проект оформления текстиля. 1910. Бумага, карандаш, акварель. Венские мастерские.

Источник: <http://interieurites.com/la-secession-viennoise-joseph-hoffmann/>

Рис. 14. Й. Хоффман. Образец ткани. 1909. Ткань, печать. Венские мастерские.

Источник: <http://interieurites.com/la-secession-viennoise-joseph-hoffmann/>

Рис. 15. Й. Хоффман. Образец ткани. Ок. 1910. Ткань, печать. Венские мастерские.

Источник: <http://interieurites.com/la-secession-viennoise-joseph-hoffmann/>

Рис. 16. Й. Хоффман. Бальное платье для Джоанны Витгенштейн. 1910. Шёлк, хлопок, металл. Венские мастерские. Метрополитен-музей.

Источник: <http://www.design-is-fine.org/post/48918739615/josef-hoffmann-ball-gown-for-johanna-justine>

Рис. 17. Й. Хоффман. Образец ткани «Монтесума». 1910–1911. Ткань, печать. Венские мастерские. Музей прикладного искусства, Вена.

Источник: <https://ru.pinterest.com/pin/143059725643217099/>

Рис. 18. Й. Хоффман. Образец ткани «Штребер». 1904. Фабрика «Бакхаузен и сыновья». Ткань, ткачество. Музей прикладного искусства, Вена.

Источник: <https://almerlin.de/4-der-schoepferische-motor-der-wiener-werkstaette-professor-josef-hoffmann/>

Рис. 19. Й. Хоффман. Образец ткани «Флорида». 1908. Фабрика «Бакхаузен и сыновья». Ткань, ткачество. Музей прикладного искусства, Вена.

Источник: <https://almerlin.de/4-der-schoepferische-motor-der-wiener-werkstaette-professor-josef-hoffmann/>

Рис. 20. Э. Флёге в платье К. Мозера. 1910. Венские мастерские, Вена. Фотография.

Источник: <http://www.design-is-fine.org/post/48956685259/emilie-flöge-wearing-a-model-of-koloman-moser>

Рис. 21. К. Мозер. Образец ткани «Цветы Оракула». 1901. Ткань, печать. Венские мастерские.

Источник: <https://ru.pinterest.com/pin/58969076346567868/>

Рис. 22. К. Мозер. Проект оформления текстиля. 1905. Бумага, карандаш, акварель. Венские мастерские.

Источник: <https://ru.pinterest.com/pin/456693218439192760/>

Рис. 23. К. Мозер. Салон сестёр Флэге. 1904. Вена.

Источник: Partsch, S. *Gustav Klimt: Painter of Women*. Munich; New York: Prestel, 1994. P. 27.

Рис. 24. Д. Мозер в платье К. Мозера. 1907. Фотография.

Источник: <https://www.deltacollege.edu/emp/jbarrows/Austria.html>

Рис. 25. К. Мозер. Шаль с рисунком «Чёрный дрозд». 1910–1911. Шёлк. Венские мастерские, Вена.

Источник: <http://www.design-is-fine.org/post/66557572652/koloman-moser-textile-design-blackbird-1910-11>

Рис. 26. Э. Й. Виммер-Висгрилл. Образец ткани. 1900-е. Шёлк, печать. Венские мастерские. Busch-Reisinger Museum, Кембридж, Массачусетс.

Источник: <http://www.harvardartmuseums.org/art/223765>

Рис. 27. Э. Й. Виммер-Висгрилл. Образец ткани «Осеннее солнце». 1910–1912. Ткань, печать. Чикагский институт искусств.

Источник: <http://historicallymodernquilts.blogspot.ru/2014/07/modern-print-monday-eduard-josef-wimmer.html>

Рис. 28. Модель в платье по проекту Э. Й. Виммера-Висгрилла и К. Мозера. 1910–1911. Шёлковая ткань, печать. Фотография.

Источник: <https://ru.pinterest.com/pin/488218415832679454/>

Рис. 29. М. Колер. Рисунок с изображением платья по дизайну Э. Й. Виммера-Висгрилла и К. Мозера. 1911. Цветная литография. 13.8 x 9. Метрополитен-музей.

Источник: <https://ru.pinterest.com/pin/488218415832679454/>

Рис. 30. Э. Й. Виммер-Висгрилл. Женское платье. 1911. Шёлк, органза.

Источник: <http://indulgy.com/post/jot7yWobM2/dress-eduard-josef-wimmerwisgrill-vienna-sil>

Рис. 31. К. Мозер. Кресло для холла санатория Пуркерсдорф. 1903. Берёза, ткань.

Источник: <http://aa-joseph-vallot.blogspot.ru/2011/12/histoire-du-design-de-lobjet-dart.html>

Рис. 32. Э. Флёге в платье, спроектированном Г. Климтом. 1914. Фотография М. Нэра.

Источник: https://names.ru/blog/detail.php?ID=317698&SECTION_ID=463

Рис. 33. Г. Климт. Портрет Адели Блох-Бауэр II. 1912. Холст, масло. 190 × 120. Частное собрание.

Источник: https://ru.wikipedia.org/wiki/Портрет_Адели_Блох-Бауэр_II#/media/File:Gustav_Klimt_047.jpg

Рис. 34. Э. Флёге в сшитом ею платье по проекту Г. Климта. 1909. Фотография Мадам д'Ора.

Источник: <http://reallifeiselsewhere.blogspot.ru/2012/06/icon-emilie-floge.html>

Рис. 35. Э. Шиле. Стоящая девушка, закутанная в плед. 1909. Уголь, бумага. 140 × 52,7. Институт искусств Миннеаполиса, Миннеаполис.

Источник: https://artchive.ru/artists/1142~Egon_Shile/works/278080~Stojaschaja_d_evushka_zakutannaja_v_pled

Рис. 36. Э. Шиле. Портрет Эдит Шиле в полосатом платье. 1915. Холст, масло. 180 × 110. Гаагский городской музей, Гаага.

Источник: https://artchive.ru/artists/1142~Egon_Shile/works/180~Portret_Edit_Shile_v_polosatom_plate

Рис. 37. Э. Шиле. Портрет Фредерике Марии Беер. 1914. Холст, масло. 190 × 120. Художественная галерея Мальборо, Лондон.

Источник: https://artchive.ru/artists/1142~Egon_Shile/works/188~Portret_Frederike_Marii_Beer

Рис. 38. Э. Шиле. Портрет Эдит Шиле, жены художника. 1915. Акварель, бумага. Частное собрание.

Источник: https://artchive.ru/artists/1142~Egon_Shile/works/278301~Portret_Edit_Shile_zheny_khudozhnika

Рис. 39. Э. Шиле. Портрет Марго Бернер. 1917. Акварель, бумага. Частное собрание.

Источник: http://www.cult-and-art.net/art/6711-jegon_shile

Рис. 40. Эгон и Эдит Шиле в платье, выполненном по эскизу художника. 1915. Фотографии.

Источник: <https://ru.pinterest.com/pin/5207355797476980/>

Рис. 41. П. Пуаре. Вечернее платье. 1910. Шёлк, лён. Метрополитен-музей.

Источник: <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/2009.300.1289/>

Рис. 42. П. Пуаре. Манто. 1912. Лён, шёлк, вискоза. Метрополитен-музей.

Источник: <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/2005.200/>

Рис. 43. Л. Бакст. Эскиз платья. 1912. Бумага, гуашь; литография.

Источник: <https://ru.pinterest.com/pin/528680443740945947/>

Рис. 44. Э. Саккетти. Эскизы платьев из издания «Robes et femmes». 1913. Бумага, гуашь; литография, роспись по трафарету. 38 × 28.7. Коллекция института костюма Киото.

Источник: Элегантность и роскошь Ар Деко. Институт костюма Киото, ювелирные дома Cartier и Van Cleef & Arpels [Каталог]. М., 2016. С. 90.

Рис. 45. Э. Саккетти. Эскизы платьев из издания «Robes et femmes». 1913. Бумага, гуашь; литография, роспись по трафарету. 38 × 28.7. Коллекция института костюма Киото.

Источник: Элегантность и роскошь Ар Деко. Институт костюма Киото, ювелирные дома Cartier и Van Cleef & Arpels [Каталог]. М., 2016. С. 94.

Рис. 46. В. Е. Татлин. Модель повседневного костюма. 1923–1924. Бумага, карандаш.

Источник: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/6405.php>

Рис. 47. В. Степанова. Проект женского производственного костюма. 1922. Бумага, карандаш, гуашь.

Источник: Хан-Магомедов С. О. Конструктивизм – концепция формообразования. М., 2003. С. 369.

Рис. 48. А. Родченко. Проект прозодежды для художника-производственника. 1922. Бумага, карандаш.

Источник: Хан-Магомедов С. О. Конструктивизм – концепция формообразования. М., 2003. С. 369.

Рис. 49. В. Степанова. Проекты спортивных костюмов для баскетболисток и футболистов. 1923. Бумага, карандаш, гуашь.

Источник: <http://schaste-ob.livejournal.com/401392.html>

Рис. 50. Л. Попова. Прозодежда актёра. Эскизы костюмов к спектаклю «Великодушный рогоносец» по пьесе А. Кромелинка (режиссёр В. Мейерхольд). 1922. Бумага, карандаш, гуашь.

Источник: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/6405.php>

Рис. 51. В. Степанова. Проект оформления текстиля. 1924. Бумага, карандаш, гуашь.

Источник: <http://agritura.livejournal.com/32668.html>

Рис. 52. В. Степанова. Проект оформления текстиля. 1924. Бумага, карандаш, гуашь.

Источник: Лаврентьев А. ВАРСТ. Геометрические цветы на конструктивистском поле. М., 2002. С. 10.

Рис. 53. Л. Попова. Проект оформления текстиля. 1924. Бумага, карандаш, гуашь.

Источник: Стриженова Т. К. Из истории советского костюма. М., 1972. С. 88.

Рис. 54. В. Степанова. Проект оформления текстиля. 1924. Бумага, карандаш, гуашь.

Источник: <http://www.irmielin.org/nothere/vavara-stepanova/>

Рис. 55. В. Степанова. Проект оформления текстиля. 1924. Бумага, карандаш, гуашь.

Источник: http://www.vogue.ru/magazine/articles/Druzya_v_polosochku/

Рис. 56. В. Степанова. Проект оформления текстиля. 1924. Бумага, карандаш, гуашь.

Источник: http://www.vogue.ru/magazine/articles/Druzya_v_polosochku/

Рис. 57. Л. Попова. Проект оформления текстиля. 1924. Бумага, карандаш, гуашь.

Источник: <http://themcbproject.com/liubov-popova/>

Рис. 58. В. Степанова. Проект оформления текстиля. 1924. Бумага, карандаш, гуашь.

Источник: <http://schaste-ob.livejournal.com/401392.html>

Рис. 59. В. Степанова, Л. Попова. Проекты оформления текстиля. 1924. Бумага, карандаш, гуашь.

Источник: <http://ambrosia.virgula.uol.com.br/copa-de-arte-e-cultura-dicas-grupo-h/>

Рис. 60. Л. Попова. Проект оформления текстиля. 1923–1924. Бумага, карандаш, гуашь. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Источник: <https://ru.pinterest.com/pin/366480488413520532/>

Рис. 61. В. Степанова в платье, сшитом из напечатанной по её рисунку ткани. 1924. Фото А. Родченко.

Источник: Хан-Магомедов С. О. Конструктивизм – концепция формообразования. М., 2003. С. 387.

Рис. 62. В. Степанова в платке из ткани по рисунку Л. Поповой. 1925. Фото А. Родченко.

Источник: http://www.vogue.ru/magazine/articles/Druzya_v_polosochku/

Рис. 63. Р. Дюфи. Жанна с цветами. 1907. Холст, масло. Музей искусств, Гавр.

Источник: http://ic.pics.livejournal.com/1_9_6_3/14604510/372771/372771_320.jpg

Рис. 64. Р. Дюфи. Большая купальщица. 1914. Холст, масло. Собрание мадам Роэль-Джас, Гаага.

Источник: <http://modernartconsulting.ru/wp-content/uploads/2011/12/72.jpg>

Рис. 65. Р. Дюфи. Рыбная ловля. 1910. Ксилография.

Источник: <http://modernartconsulting.ru/wp-content/uploads/2011/12/92.jpg>

Рис. 66. Р. Дюфи. Панно «Охотник». 1912. Ткань, печать, роспись.

Источник: Костеневич А. Рауль Дюфи. Л., 1977. С. 55.

Рис. 67. Р. Дюфи. Образец ткани. Ок. 1923. Шёлковый атлас, печать.

Источник: <https://stylecourt.blogspot.ru/2007/02/fabricating-modernity.html>

Рис. 68. Р. Дюфи. Проект оформления текстиля для «Бьянкини-Ферье».

Ок. 1917. Бумага, карандаш, акварель, гуашь. 46 × 29.5. Частное собрание.

Источник: <http://www.christies.com/lotfinder/lot/raoul-dufy-a-geometric-design-2106174-details.aspx?pos=10&intObjectID=2106174&sid=&page=94>

Рис. 69. Р. Дюфи. Проект оформления текстиля для «Бьянкини-Ферье». 1910-е.

Картон, гуашь. 75 × 75.

Источник: <http://catalogue.gazette-drouot.com/ref/lot-ventes-aux-encheres.jsp?id=6312688>

Рис. 70. Р. Дюфи. Проект оформления текстиля. 1910–1920-е. Бумага, гуашь.

Источник: <https://ru.pinterest.com/pin/135952482475856712/>

Рис. 71. Р. Дюфи. Проект оформления текстиля «Точечный дизайн». 1919.

Бумага, гуашь. 33 × 26. Музей «Бьянкини-Ферье», Лион.

Источник: Хорошилова О. А. Эксперименты художников Парижской школы в области проектирования текстиля и костюма. СПб., 2009. С. 225.

Рис. 72. Р. Дюфи. Проект оформления текстиля «Геометрический дизайн». 1918–1919. Бумага, гуашь. 25 × 30. Музей «Бьянкини-Ферье», Лион.

Источник: Хорошилова О. А. Эксперименты художников Парижской школы в области проектирования текстиля и костюма. СПб., 2009. С. 226.

Рис. 73. Р. Дюфи. Образец ткани «Фрукты Европы». Ок. 1920. Лён, печать. 182.9. «Бьянкини-Ферье». Метрополитен-музей.

Источник: <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/487354>

Рис. 74. Р. Дюфи. Образец ткани «Фрукты Африки». Ок. 1920. Лён, печать. 174 × 119.4. «Бьянкини-Ферье». Метрополитен-музей.

Источник: <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/487276>

Рис. 75. Р. Дюфи. Образец ткани «Джунгли». 1922. Ткань, печать.

Источник: <https://ru.pinterest.com/pin/465700417688458332/>

Рис. 76. Р. Дюфи. Шарф «Слоны». Ок. 1922. Шёлк. «Бьянкини-Ферье».

Источник: Костеневич А. Рауль Дюфи. Л., 1977. С. 64.

Рис. 77. М.-Э. Шеврёль. Хроматический круг. 1839.

Источник: <http://sdb.su/comp-grafika/page,20,505-istoriya-razvitiya-ucheniya-о-свите.html>

Рис. 78. Р. Делоне. В честь Блерио (Дань уважения Блерио). 1914. Холст, масло. 251 × 250. Художественный музей, Базель.

Источник: https://artchive.ru/artists/7634~Rober_Delone/works/381205~V_chest_Blerio_Dan_uvazhenija_Blerio

Рис. 79. С. Делоне. Нью в жёлтом цвете. 1908. Холст, масло. Музей изящных искусств, Нант.

Источник: <http://www.culturewhisper.com/r/article/preview/4332>

Рис. 80. С. Делоне. Бальный зал «Бюлье». 1912–1913. Холст, масло. 50,2 × 73. Национальный центр искусства и культуры Жоржа Помпиду, Париж.

Источник: <http://www.artcritical.com/2015/02/19/sonia-delaunay-in-paris-and-london/>

Рис. 81. С. Делоне. Электрические призмы. 1914. Холст, масло. Национальный центр искусства и культуры Жоржа Помпиду, Париж.

Источник: <https://artblart.com/tag/sonia-delaunay-finnish-woman/>

Рис. 82. С. Делоне. Одеядло для Шарля. 1911. Лоскутная техника. Национальный музей современного искусства, Париж.

Источник: <https://artblart.com/tag/sonia-delaunay-finnish-woman/>

Рис. 83. Б. Сандрар, С. Делоне. Проза о Транссибирском экспрессе и маленькой Жанне Французской. 1913. Акварель по трафарету. Музей современного искусства, Нью-Йорк; Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

Источник: <http://ziggyibruni.livejournal.com/65219.html?thread=766147>

Рис. 84. С. Делоне. Симультанное платье. 1913. Лоскутная техника. Частное собрание.

Источник: <http://newsletterp2.blogspot.ru/2014/12/exposition-de-sonia-delaunay-au-mam-de.html>

Рис. 85. С. Делоне. Костюм Клеопатры для балета «Клеопатра» С. Дягилева. 1918.

Источник: Bellow, J. Fashioning Cléopâtre: Sonia Delaunay's New Woman / J. Bellow // Art Journal. – Vol. 68. – No. 2 (Summer 2009). P. 9.

Рис. 86. С. Делоне. Проект «Платья-поэмы». 1923. Гуашь, тушь на бумаге. 21,5 × 32,5. Национальный центр искусства и культуры Жоржа Помпиду, Париж.

Источник: Хорошилова, О. А. Эксперименты художников Парижской школы в области проектирования текстиля и костюма. СПб, 2009. С. 238.

Рис. 87. С. Делоне. Шляпки-клош. 1920-е. Национальный центр искусства и культуры Жоржа Помпиду, Париж.

Источник: <http://artpages.org.ua/palitra/sonya-delone-jizni-polnaya-cveta.html>

Рис. 88. С. Делоне. Пальто, принадлежавшее Г. Свенсон. 1923. Частная коллекция, США.

Источник: <http://artpages.org.ua/palitra/sonya-delone-jizni-polnaya-cveta.html>

Рис. 89. С. Делоне. Эскиз платья. 1923. Бумага, акварель, карандаш. 27 × 18,5.

Источник: Sonia Delaunay: Atelier simultané, 1923–1934. Milano: Mazzotta, 2002. P. 52.

Рис. 90. П. Мондриан. Композиция красного, жёлтого, синего и чёрного. 1921. Холст, масло. 59,5 × 59,5. Муниципальный музей, Гаага.

Источник: Хорошилова, О. А. Эксперименты художников Парижской школы в области проектирования текстиля и костюма. СПб, 2009. С. 241.

Рис. 91. С. Делоне. Шали для показа в отеле Кларидж. 1924. Фотография. Париж.

Источник: <http://objectsofwhimsy.blogspot.ru/2011/01/monday-1-sonia-delaunay-terk.html>

Рис. 92. С. Делоне. Шали для показа в отеле Кларидж. 1924. Фотография. Париж.

Источник: <http://www.georginagoodman.com/blog/8184-2/>

Рис. 93. С. Делоне. Проект оформления текстиля. 1924. Бумага, гуашь. 21 × 27.
Вариант № 45, Чёрная книга № 1 (с. 131).

Источник: Sonia Delaunay: Atelier simultané, 1923–1934. Milano: Mazzotta, 2002.
Р. 55.

Рис. 94. С. Делоне. Чёрно-белый проект оформления текстиля. 1924. Бумага,
гуашь, карандаш. 26 × 35.

Источник: Sonia Delaunay: Atelier simultané, 1923–1934. Milano: Mazzotta, 2002.
Р. 55.

Рис. 95. С. Делоне. Проект оформления текстиля. 1924. Бумага, гуашь.

Источник: <http://pinkpagodastudio.blogspot.ru/2013/10/sonia-delaunay.html?m=1>

Рис. 96. С. Делоне. Проекты оформления текстиля. 1924. Бумага, гуашь.

Источник: Константинова, Ю. А. Авангардные опыты в текстиле 1920-х годов.
Россия и Запад. М., 2005. С. 242.

Рис. 97. С. Делоне. Рисунок № 6. Проект оформления текстиля. 1924. Бумага,
гуашь. Чёрная книга № 1.

Источник: Константинова, Ю. А. Авангардные опыты в текстиле 1920-х годов.
Россия и Запад. М., 2005. С. 241.

Рис. 98. С. Делоне. Рисунок № 33. Проект оформления текстиля. 1924. Бумага,
гуашь. Les Arts Décoratifs, Париж.

Источник: <http://theredlist.com/wiki-2-23-1249-1253-view-1920s-profile-sonia-delaunay-1.html>

Рис. 99. С. Делоне. Проект оформления текстиля. 1924–1925. Бумага, акварель. 19,3 × 20,5. Вариант № 61, Чёрная книга № 1; вариант № 160, Чёрная книга № 2 (с. 185).

Источник: Sonia Delaunay: Atelier simultané, 1923–1934. Milano: Mazzotta, 2002. P. 60.

Рис. 100. С. Делоне. Проект оформления текстиля. 1925. Бумага, гуашь. 6,2 × 6,1.

Источник: Sonia Delaunay: Atelier simultané, 1923–1934. Milano: Mazzotta, 2002. P. 60.

Рис. 101. С. Делоне. Серия G 107. Проект оформления текстиля. 1925. Калька, гуашь. 11 × 14.

Источник: Sonia Delaunay: Atelier simultané, 1923–1934. Milano: Mazzotta, 2002. P. 62.

Рис. 102. С. Делоне. Рисунок № 65 («Симультанные круги»). Проект оформления текстиля. 1925. Бумага, гуашь. 15,8 × 15,5.

Источник: Sonia Delaunay: Atelier simultané, 1923–1934. Milano: Mazzotta, 2002. P. 63.

Рис. 103. С. Делоне. Проекты оформления текстиля. 1925. 38 × 55,8. Альбом пушуаров (трафаретных композиций). Метрополитен-музей, Нью-Йорк.

Источник: <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/412528>

Рис. 104. С. Делоне. Эскиз пальто. 1925. Бумага, акварель.

Источник: <http://forums.thefashionspot.com/f81/designer-sketches-4880-34.html>

Рис. 105. Первый Симультанный Бутик С. Делоне и Ж. Хайма. Выставка современного декоративного и промышленного искусства. 1925. Фотография. Париж.

Источник: http://artdecoblog.blogspot.ru/2006_08_06_archive.html

Рис. 106. Платье С. Делоне. Обложка американского издания журнала «Vogue». Январь, 1925. Цветная печать.

Источник: <http://classic-online.ru/ru/art/picture/Delaunay/159273>

Рис. 107. С. Делоне. Проект оформления текстиля. 1926. Бумага, гуашь. 25 × 19,9. Вариант эскиза из Чёрной книги III (с. 179).

Источник: Sonia Delaunay: Atelier simultané, 1923–1934. Milano: Mazzotta, 2002. P. 66.

Рис. 108. С. Делоне. Образец ткани. 1926. Крепдешин.

Источник: <https://quizlet.com/112327966/art-history-final-flash-cards/>

Рис. 109. С. Делоне. Образец ткани. 1926. Хлопок.

Источник: <https://www.wgsn.com/blogs/sonia-delauney-textile-maverick/>

Рис. 110. С. Делоне. Образец ткани (слева). 1926. Хлопок.

Модель в пальто дизайна С. Делоне (справа). Фотография. Париж.

Источник: <http://www.liveinternet.ru/users/bo4kameda/post295280595>

Рис. 111. Две модели в пляжных костюмах дизайна С. Делоне. 1928. Фотография. Париж.

Источник: <http://www.liveinternet.ru/users/bo4kameda/post295280595>

Рис. 112. С. Делоне. Опыты на бумаге. Проект оформления текстиля. 1928. Бумага, гуашь. 27 × 21.

Источник: Sonia Delaunay: Atelier simultané, 1923–1934. Milano: Mazzotta, 2002.
Р. 73.

Рис. 113. С. Делоне. Образец ткани № 214. 1928. Крепдешин.

Источник: <http://theredlist.com/wiki-2-23-1249-1253-view-1920s-profile-sonia-delaunay-1.html>

Рис. 114. В. Вазарели. Проект рисунка. Оп-арт. 1950–1960.

Источник: <http://www.vltramarine.ru/mag/art/exhibitions/2760>

Рис. 115. П. Дорацио. АРЕХ. 1984. Холст, масло. Тейт-Британия, Лондон.

Источник: <http://classic-online.ru/ru/art/picture/Dorazio/146145>

Рис. 116. Fendi. Весна–лето 2013. Prêt-à-Porter (Ready-To-Wear). Неделя моды в Милане.

Источник: <http://www.vogue.ru/collection/springsummer2013/ready-to-wear/milan/Fendi/>

Рис. 117. Céline. Весна–лето 2014. Prêt-à-Porter (Ready-To-Wear). Неделя моды в Париже.

Источник: <http://www.vogue.co.uk/fashion/spring-summer-2014/ready-to-wear/celine>

Рис. 118. Dsquared². Весна–лето 2015. Prêt-à-Porter (Ready-To-Wear). Неделя моды в Милане.

Источник: <http://www.vogue.co.uk/fashion/spring-summer-2015/ready-to-wear/dsquared2>

Рис. 119. В. Гропиус. Здание Баухауза в Дессау. 1925–1926.

Источник: <http://indiv-design.ru/page/789783>

Рис. 120. Круг Баухауза. 1923. Схема обучения в Баухаузе.

Источник: <http://refdb.ru/look/2450290-pall.html>

Рис. 121. Г. Штёльцль. Гобелен. 1923. Хлопок, шерсть, вискоза. 260 × 112.

Музей дизайна, Базель.

Источник: <http://www.guntastolzl.org/Works/Bauhaus-Weimar-1919-1925/Wall-Hangings-and-Carpets/i-Sjm3nDS>

Рис. 122. Г. Штёльцль. Гобелен. 1923. Хлопок, шёлк, шерсть. Busch-Reisinger Museum, Кембридж, Массачусетс.

Источник: <http://www.guntastolzl.org/Works/Bauhaus-Weimar-1919-1925/Wall-Hangings-and-Carpets/i-S7TSPND>

Рис. 123. Г. Штёльцль. Гобелен «Чёрно-белое». 1924. Мерсеризованный хлопок, шерсть, вискоза, металлическая нить. 183 × 112. Музей современного искусства, Нью-Йорк.

Источник: <http://www.guntastolzl.org/Works/Bauhaus-Weimar-1919-1925/Wall-Hangings-and-Carpets/i-3ZMsh3B>

Рис. 124. Г. Штёльцль. Ковёр. Деталь. 1923. Шерсть. 505 × 100 (изначально 600 × 100). Длина вышивки 195 см. Баухауз-архив, Берлин.

Источник: <http://www.guntastolzl.org/Works/Bauhaus-Weimar-1919-1925/Wall-Hangings-and-Carpets/i-Tb3w3Cc>

Рис. 125. Г. Штёльцль. Ковёр. 1922. 150 × 120. Частное собрание.

Источник: <http://www.guntastolzl.org/Works/Bauhaus-Weimar-1919-1925/Wall-Hangings-and-Carpets/i-LnrFW4J>

Рис. 126. Г. Штёльцль. Проект оформления текстиля. Ок. 1923. Бумага, карандаш, акварель, гуашь. Музей современного искусства, Нью-Йорк.

Источник: <https://www.moma.org/collection/works/3489?locale=en>

Рис. 127. Г. Штёльцль. Гобелен. 1926. Вискоза, шерсть. 227.5 × 87.5. Новая коллекция, Мюнхен.

Источник: <http://www.guntastolzl.org/Works/Bauhaus-Dessau-1925-1931/Wall-Hangings/i-8zcxpff>

Рис. 128. Г. Штёльцль. Одеяло. 1926. 246 × 141. Фотография. Частное собрание.

Источник: <http://www.guntastolzl.org/Works/Bauhaus-Dessau-1925-1931/Wall-Hangings/i-hj2rDWL>

Рис. 129. Г. Штёльцль. Гобелен. 1926–1927. Хлопок, шёлк, вискоза. 190.5 × 99.1. Детройтский институт искусств, Детройт.

Источник: <http://www.guntastolzl.org/Works/Bauhaus-Dessau-1925-1931/Wall-Hangings/i-hPfGWFs>

Рис. 130. Г. Штёльцль. Проект ковра. 1926–1927. 20.5 × 20. Баухауз-архив, Берлин.

Источник: <http://www.guntastolzl.org/Works/Bauhaus-Dessau-1925-1931/Designs-for-Carpets/i-qgWFgXH>

Рис. 131. Г. Штёльцль. Проект ковра для гостиной. 1926–1927. 30.5 × 23.5. Музей Виктории и Альберта, Лондон.

Источник: <http://www.guntastolzl.org/Works/Bauhaus-Dessau-1925-1931/Designs-for-Carpets/i-tz478Qt>

Рис. 132. Г. Штёльцль. Проект гобелена «Красно-зелёное». 1927. 26.9 × 20.3. Баухауз-архив, Берлин.

Источник: <http://www.guntastolzl.org/Works/Bauhaus-Dessau-1925-1931/Designs-for-Wall-Hangings/i-LJ5XdRr>

Рис. 133. Г. Штёльцль. Проект гобелена. 1927. Жаккард. 23 × 16. Музей Виктории и Альберта, Лондон.

Источник: <http://www.guntastolzl.org/Works/Bauhaus-Dessau-1925-1931/Designs-for-Jacquard-Wall/i-gw5ct5G>

Рис. 134. Г. Штёльцль. Проект гобелена. Ок. 1927. Жаккард. Бумага, карандаш, акварель. 12 × 12. Музей Виктории и Альберта, Лондон.

Источник: <http://www.guntastolzl.org/Works/Bauhaus-Dessau-1925-1931/Designs-for-Jacquard-Wall/i-Cgw4sGH>

Рис. 135. А. Альберс. Гобелен. 1926. Шёлк. 182.9 × 122. Художественные музеи Гарварда, Кембридж, Массачусетс.

Источник: <http://www.albersfoundation.org/art/anni-albers/wallhangings/#slide9>

Рис. 136. А. Альберс. Гобелен. 1925. Ацетатный шёлк, хлопок. 127 × 96.5. Новая коллекция, Мюнхен.

Источник: <http://www.albersfoundation.org/art/anni-albers/wallhangings/#slide8>

Рис. 137. А. Альберс. Гобелен «Чёрное, белое, жёлтое». 1926/1964. Шёлк, вискоза. 203 × 119. Музей Виктории и Альберта, Лондон.

Источник: <http://www.albersfoundation.org/art/anni-albers/wallhangings/#slide10>

Рис. 138. А. Альберс. Гобелен «Красные полосы на синем фоне». 1979. Шерсть. 167.6 × 182.9. Фонд Й. и А. Альберс.

Источник: <http://www.albersfoundation.org/art/anni-albers/wallhangings/#slide11>

Рис. 139. А. Альберс. Проект оформления текстиля «Узел». 1947. Бумага, гуашь. Фонд Й. и А. Альберс.

Источник: <http://www.albersfoundation.org/art/anni-albers/drawings/#slide5>

Рис. 140. А. Альберс. Проект оформления текстиля. 1974. Бумага, печатная краска. Фонд Й. и А. Альберс.

Источник: <https://ru.pinterest.com/pin/554646510333090615/>

Рис. 141. О. Бергер. Образец ткани. 1928. Баухауз-архив, Берлин.

Источник: http://www27.bb-one.net/bauhaus1919/biographien/otti_berger.html

Рис. 142. О. Бергер. Ковёр. Конец 1920-х годов.

Источник: <https://superradnow.files.wordpress.com/2012/08/tapestry-copy.jpeg>

Рис. 143. О. Бергер. Образец текстиля. Ок. 1935. Хлопок. 14 × 22,9. Метрополитен-музей.

Источник: http://www.metmuseum.org/art/collection/search/488836?sortBy=Relevance&who=Berger%2c+Otti%24Otti+Berger&ft=* &offset=0&rp r=20&pos=1

Рис. 144. О. Бергер. Ковёр. 1929. Шерсть.

Источник: <http://mondo-blogo.blogspot.ru/2011/05/women-of-bauhaus.html>

Рис. 145. О. Бергер. Ковёр. Ок. 1930. Шерсть, пеньковое волокно.

Источник: <http://ikonartsfoundation.org/female-designers-otti-berger/>

Рис. 146. М. Луис. Alpha. 1960. Холст, акрил. Художественная галерея Олбрайт-Нокс, Буффало.

Источник: <http://classic-online.ru/ru/art/picture/Louis/134916>

Рис. 147. Г. Арндт. Ковёр. 1927.

Источник: <http://mondo-blogo.blogspot.ru/2011/05/women-of-bauhaus.html>

Рис. 148. М. Пайффер. Ковёр. 1922. Шерсть, пеньковое волокно. 137 × 76.
Баухауз-архив, Берлин.

Источник: https://superradnow.files.wordpress.com/2012/08/tumblr_115127csdt1qay80q.jpeg

Рис. 149. К. Г. Дэвис. Проект платья. Бумага, карандаш, акварель.

Источник: Buckland S. S. Fashion American Style. Columbus: Ohio State University, 2001. P. 4.

Рис. 150. М. Кинг. Вечерний ансамбль. Ок. 1935. Парча. Музей технологического института моды.

Источник: <https://pinsndls.com/2013/01/01/designer-highlight-muriel-king/>

Рис. 151. М. Кинг. Женское платье. 1937–1938. Шёлк. Ткань «Бьянкини-Ферье». Метрополитен-музей.

Источник: http://metmuseum.org/art/collection/search/83994?rpp=60&pg=40&ao=on&ft=*&deptids=8&pos=2394

Рис. 152. Э. Хос. Женское платье. 1936. Шёлк, парча.

Источник: <https://blog.colettehq.com/inspiration/elizabeth-hawes-fashion-radical>

Рис. 153. Э. Хос. Проект платья «Dry Goods Economist». 1935. Бумага, карандаш.

Источник: <https://ru.pinterest.com/pin/337558934547923000/>

Рис. 154. Э. Хос. Платье «Dry Goods Economist». 1935. Шёлк, хлопок, металл. Метрополитен-музей.

Источник: <http://metmuseum.org/art/collection/search/159389?sortBy=Relevance&deptids=8&ao=on&ft=elizabeth%2520hawes&offset=0&rpp=50&pos=32>

Рис. 155. Э. Хос. Женское платье. 1937. Шёлк, шерсть. Метрополитен-музей.
Источник: <http://lifeisexamined.blogspot.ru/2011/03/elizabeth-hawes-fashion-radical.html>

Рис. 156. Э. Хос. Платье «Пандора». 1936. Шёлк. Метрополитен-музей.
Источник: <https://ru.pinterest.com/pin/337558934547923445/>

Рис. 157. Э. Хос. Женское платье. Ок. 1935. Шёлк. Метрополитен-музей.
Источник: <http://metmuseum.org/art/collection/search/81748?sortBy=Relevance&deptids=8&ao=on&ft=elizabeth+hawes&offset=0&rpp=20&pos=14>

Рис. 158. Э. Хос. Женский халат. Ок. 1955. Шёлк. Метрополитен-музей.
Источник: <http://metmuseum.org/art/collection/search/175301?sortBy=Relevance&deptids=8&ao=on&ft=elizabeth+hawes&offset=0&rpp=20&pos=13>

Рис. 159. Мадам Гре. Женское платье. 1935. Шёлк.
Источник: <http://www.invaluable.com/auction-lot/a-madame-gres-boldy-striped-slubbed-silk-ball-106-c-ce89e91d6a>

Рис. 160. Э. Хос. Платье «Mad Tea Party». Осень/зима 1937–1938. Шёлк. Метрополитен-музей.
Источник: <http://metmuseum.org/art/collection/search/175773?sortBy=Relevance&deptids=8&ao=on&ft=elizabeth%2520hawes&offset=0&rpp=100&pos=68>

Рис. 161. Амиши (Пенсильвания). Одеяло с орнаментом «Свет и тень». Ок. 1930. Шерсть, хлопок. 205.7 × 194.3. Метрополитен-музей.
Источник: <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/13890>

Рис. 162. Амиши (Индиана). Одеядло с орнаментом «Вертушка». 1930. Шерсть, хлопок. 213.4 × 180.3. Метрополитен-музей.

Источник: <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/13909>

Рис. 163. Амиши (Пенсильвания). Одеядло с орнаментом «Полосы». Ок. 1930. Шерсть, хлопок. 224.8 × 195.6. Метрополитен-музей.

Источник: http://www.metmuseum.org/art/collection/search/17716?sortBy=Relevance&who=Amish+maker%24Amish+maker&ft=*&offset=0&rpp=20&pos=5

Рис. 164. Амиши (Иллинойс). Одеядло. Ок. 1910–1920. Шерсть, хлопок. 182.9 × 152.4. Метрополитен-музей.

Источник: http://www.metmuseum.org/art/collection/search/17555?sortBy=Relevance&who=Amish+maker%24Amish+maker&ft=*&offset=0&rpp=20&pos=6

Рис. 165. Одеядло. Огайо (США). Ок. 1920. Шёлк, хлопок. 195.6 × 194.3. Метрополитен-музей.

Источник: <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/13898>

Рис. 166. Э. Стайхен. Проект текстиля «Принт Американа: Сигареты и Спички». 1927. «Стэли Силкс Корпорэйшн». Шёлк, печать. 91.4 × 101.6. Метрополитен-музей.

Источник: <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/487513?sortBy=Relevance&ft=stehli+silks+corporation&offset=0&rpp=100&pos=47>

Рис. 167. Э. Стайхен. Проект текстиля «Принт Американа: Кусочки сахара». 1927. «Стэли Силкс Корпорэйшн». Шёлк, печать. 92.7 × 103.5. Метрополитен-музей.

Источник: <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/487514?sortBy=Relevance&ft=stehli+silks+corporation&offset=0&rpp=100&pos=48>

Рис. 168. Р. Грин. Проект текстиля «Принт Американа: Это». Ок. 1927. «Стэли Силкс Корпорэйшн». Шёлк. 97.8 × 73.7. Метрополитен-музей.

Источник: <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/487575?sortBy=Relevance&ft=stehli+silks+corporation&offset=0&rpp=100&pos=9>

Рис. 169. Дж. Хэлд. Проект текстиля «Принт Американа: 100 процентов». 1925. «Стэли Силкс Корпорэйшн». Шёлк. 98.4 × 104.1. Метрополитен-музей.

Источник: <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/487520?sortBy=Relevance&ft=stehli+silks+corporation&offset=0&rpp=100&pos=45>

Рис. 170. Дж. Хэлд. Проект текстиля «Принт Американа: Апрель». Ок. 1925. «Стэли Силкс Корпорэйшн». Шёлк. 97.8 × 68.6. Метрополитен-музей.

Источник: <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/487573?sortBy=Relevance&ft=stehli+silks+corporation&offset=0&rpp=100&pos=19>

Рис. 171. К. Найт. Проект текстиля 85 «Манхэттен». 1925. «Стэли Силкс Корпорэйшн». Шёлк, печать. 31.8 × 22.9. Метрополитен-музей.

Источник: <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/483787?sortBy=Relevance&ft=stehli+silks+corporation&offset=0&rpp=100&pos=52>

Рис. 172. Модель в платье из ткани коллекции «Принт Американа». 1925. Фотография. 25.4 × 20.3. Метрополитен-музей.

Источник: <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/497651?sortBy=Relevance&ft=stehli+silks+corporation&offset=0&rpp=100&pos=61>

Рис. 173. Модели в платьях из ткани коллекции «Принт Американа». Начало XX века. Газетная вырезка. 16.2 × 21.6. Метрополитен-музей.

Источник: <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/483781?sortBy=Relevance&ft=stehli+silks+corporation&offset=0&rpp=100&pos=8>

Рис. 174. Э. Кауффер. Ковёр. Ок. 1929. Шерсть, джут. 210.2 × 117.2. Метрополитен-музей.

Источник: <http://metmuseum.org/exhibitions/view?oid=486179>

Приложение 1. Иллюстрации



Рис. 1. Дж. У. Уотерхаус. Хрустальный шар. 1902



Рис. 2. А. Сильвер. Образец ткани для «Liberty and Co». 1896



Рис. 3. Дж. Ньюбери. Эскиз детских платьев. Конец XIX века



Рис. 4. Фотография жены А. ван де Вельде в платье, выполненном по его эскизу. 1900



Рис. 5. А. ван де Вельде. Домашнее платье. 1895



Рис. 6. П. Беренс. Вечернее платье. Ок. 1900

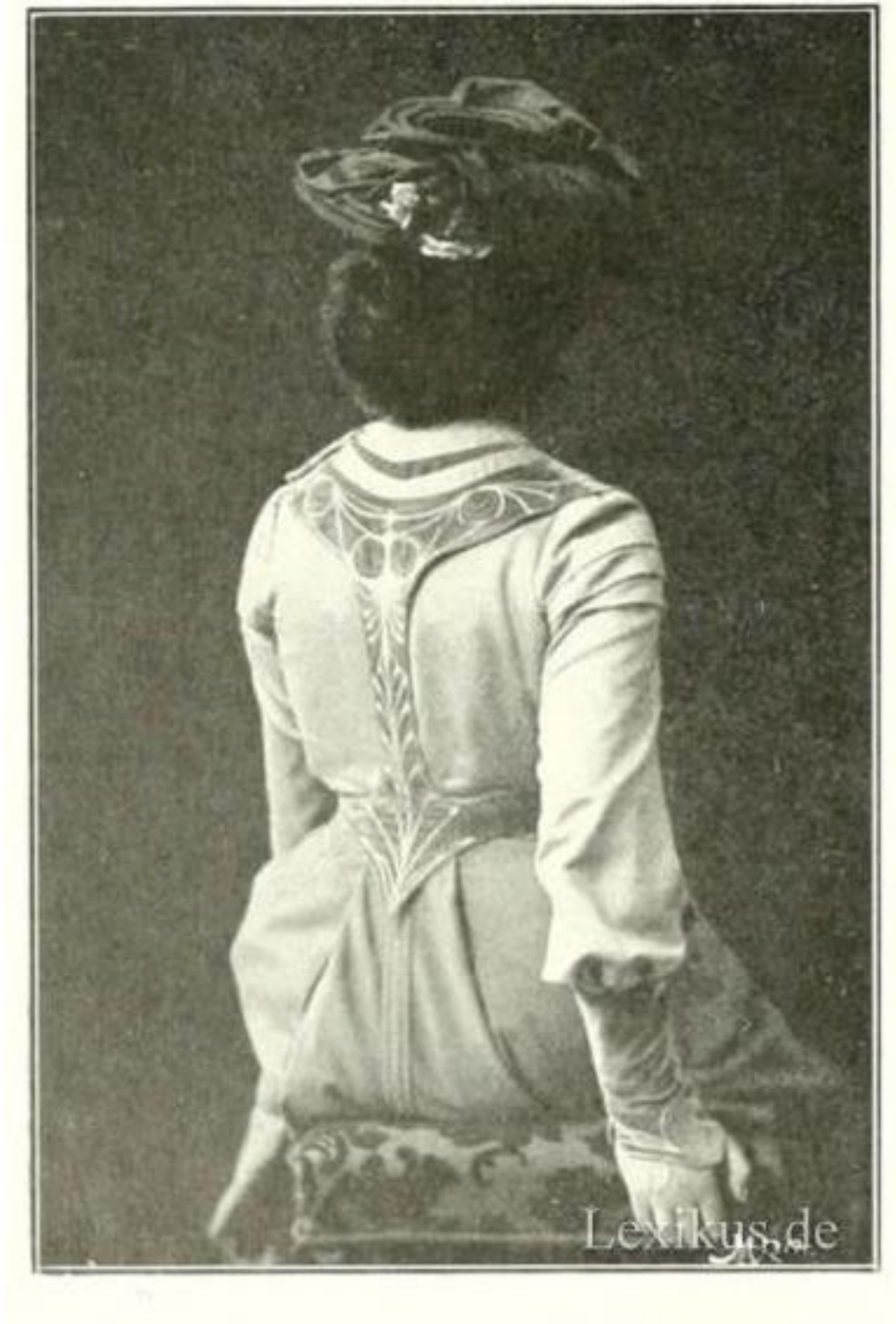


Рис. 7. Фотография модели в вечернем платье Э. Опpler (вид сзади). Ок. 1900



Рис. 8. Фотография А. Мутезиус в платье, выполненном по её эскизу.

Ок. 1903



Рис. 9. Й. Хоффман. Дворец Стокле в Брюсселе. 1905–1911



Рис
·
10,
11.
Фо
тог
раф
ии
мо
дел
и в
лет
нем
пла
тье
Й.
Хо
фф
ман
а.
191
1



Рис. 12. Й. Хоффман. Образец ткани № 534. 1910–1912



Рис. 13. Й. Хоффман. Проект оформления текстиля. 1910



Рис. 14. Й. Хоффман. Образец ткани. 1909

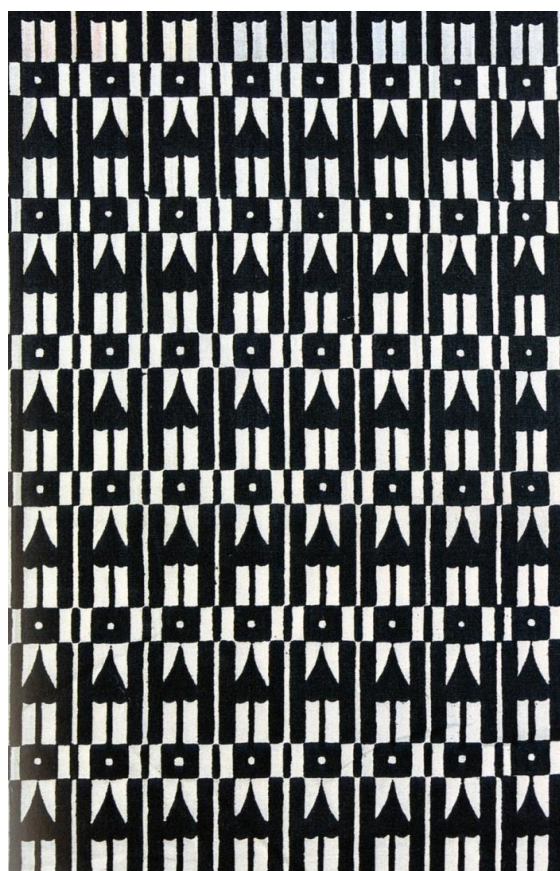


Рис. 15. Й. Хоффман. Образец ткани. Ок. 1910



Рис. 16. Й. Хоффман. Бальное платье для Джоанны Витгенштейн. 1910

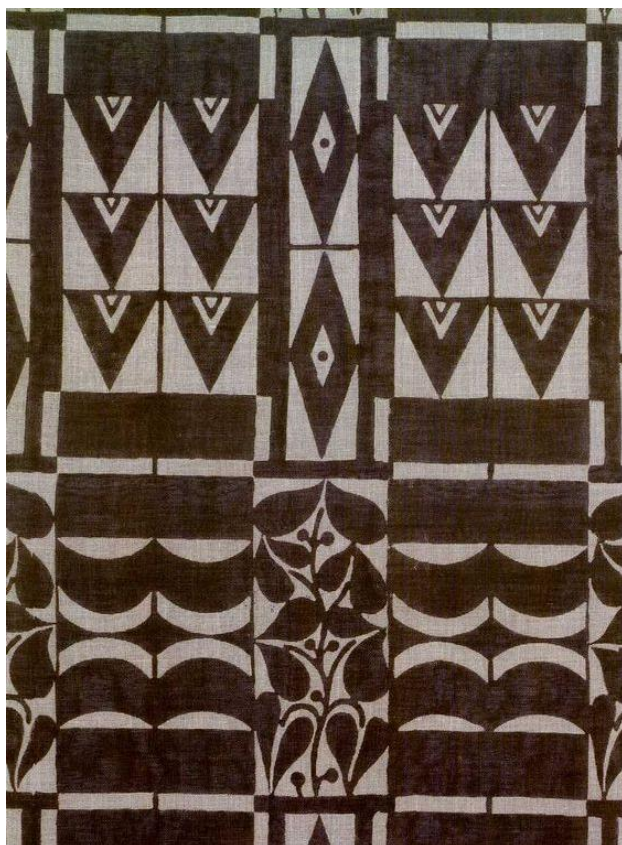


Рис. 17. Й. Хоффман. Образец ткани «Монтесума». 1910–1911



Рис. 18. Й. Хоффман. Образец ткани «Штребер». 1904



Рис. 19. Й. Хоффман. Образец ткани «Флорида». 1908



Рис. 20. Фотография Э. Флэге в платье К. Мозера. 1910

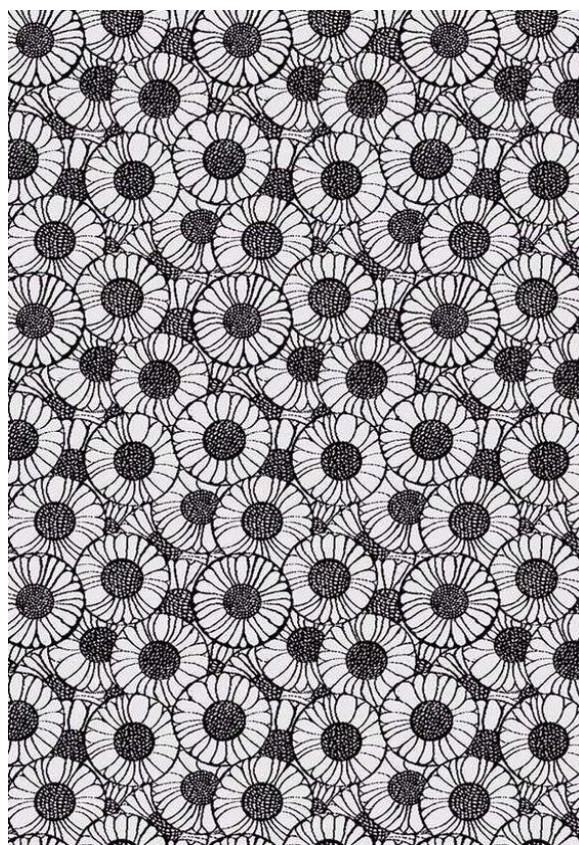


Рис. 21. К. Мозер. Образец ткани «Цветы Оракула». 1901

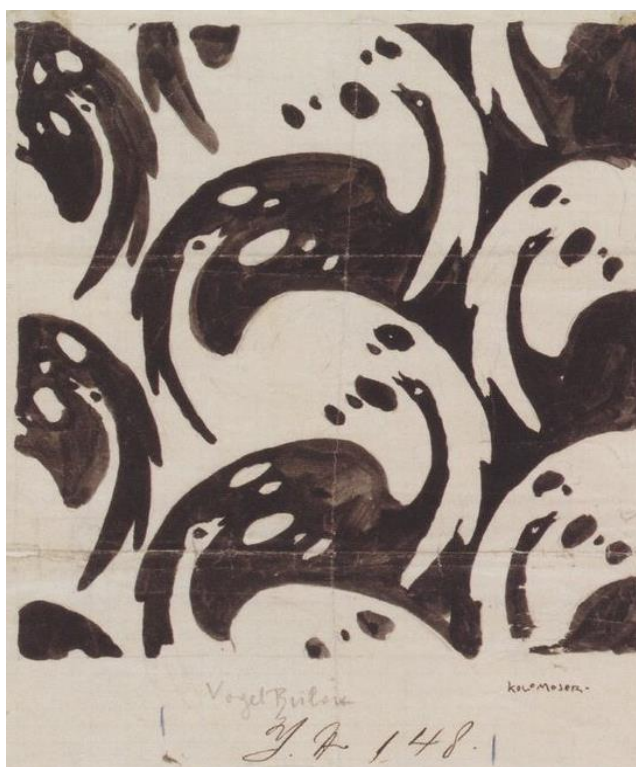


Рис. 22. К. Мозер. Проект оформления текстиля. 1905

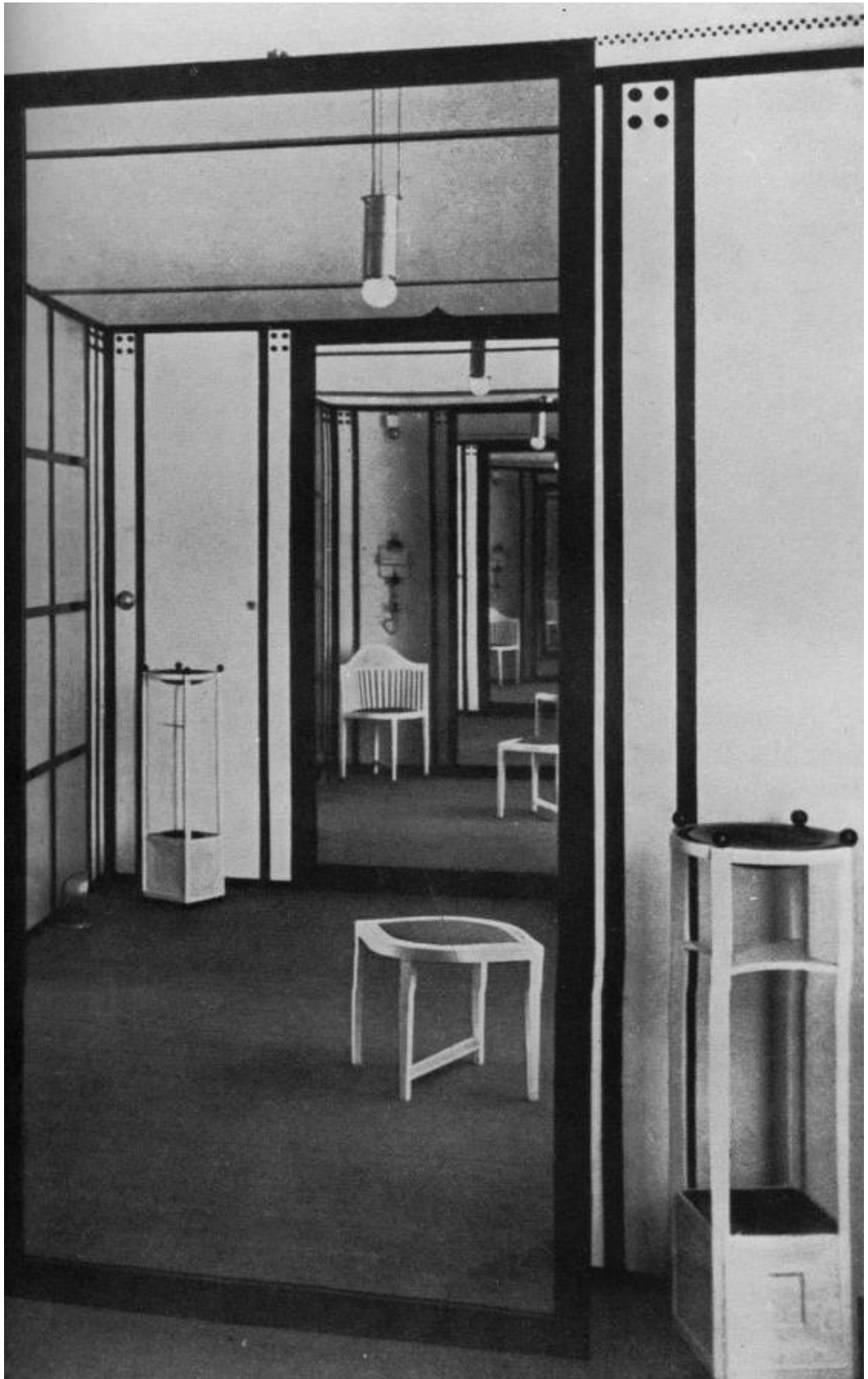


Рис. 23. К. Мозер. Салон сестёр Флёге в Вене. 1904



Рис. 24. Фотография Д. Мозер в платье К. Мозера. 1907



Рис. 25. К. Мозер. Шаль с рисунком «Чёрный дрозд». 1910–1911



Рис. 26. Э. Й. Виммер-Висгрилл. Образец ткани. 1900-е



Рис. 27. Э. Й. Виммер-Висгрилл. Образец ткани «Осеннее солнце».
1910–1912



Рис. 28 (слева). Фотография модели в платье по проекту Э. Й. Виммера-Висгрилла и К. Мозера. 1910–1911

Рис. 29 (справа). М. Колер. Рисунок с изображением платья по дизайну Э. Й. Виммера-Висгрилла и К. Мозера. 1911



Рис. 30. Э. Й. Виммер-Висгрилл. Женское платье. 1911



Рис. 31. К. Мозер. Кресло для холла санатория Пуркерсдорф. 1903

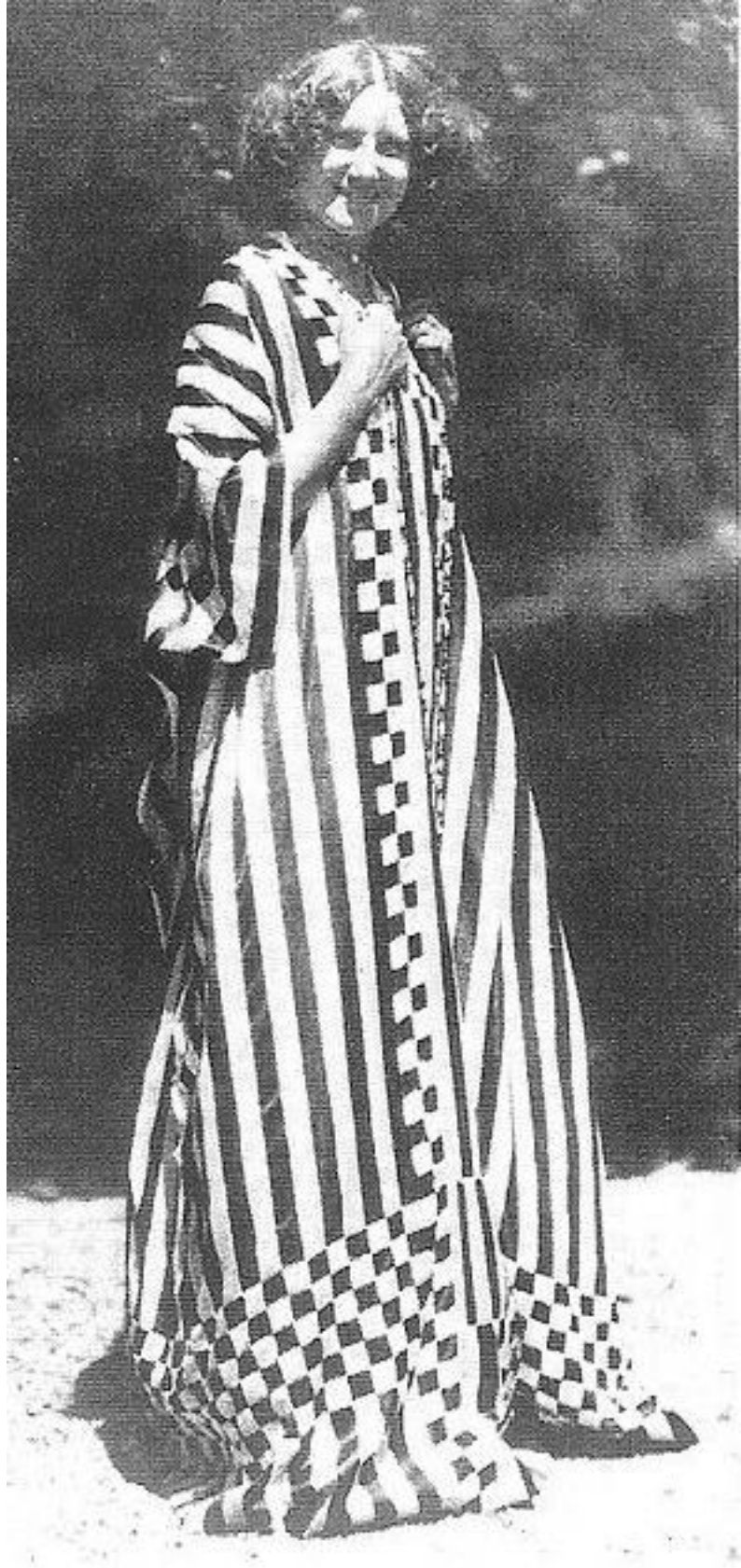


Рис. 32. Фотография Э. Флэге в платье, спроектированном Г. Климтом. 1914



Рис. 33. Г. Климт. Портрет Адели Блох-Бауэр II. 1912



Рис. 34. Фотография Э. Флэге в сшитом ею платье по проекту Г. Климта. 1909



Рис. 35. Э. Шиле. Стоящая девушка, закутанная в плед. 1909



Рис. 36. Э. Шиле. Портрет Эдит Шиле в полосатом платье. 1915



Рис. 37. Э. Шиле. Портрет Фредерике Марии Беер. 1914



Рис. 38. Э. Шиле. Портрет Эдит Шиле, жены художника. 1915



Рис. 39. Э. Шиле. Портрет Марго Бернер. 1917



Рис. 40. Фотографии Эгона и Эдит Шиле в платье, выполненном по эскизу художника. 1915



Рис. 41. П. Пуаре. Вечернее платье. 1910



Рис. 42. П. Пуаре. Манто. 1912



Рис. 43. Л. Бакст. Эскиз платья. 1912

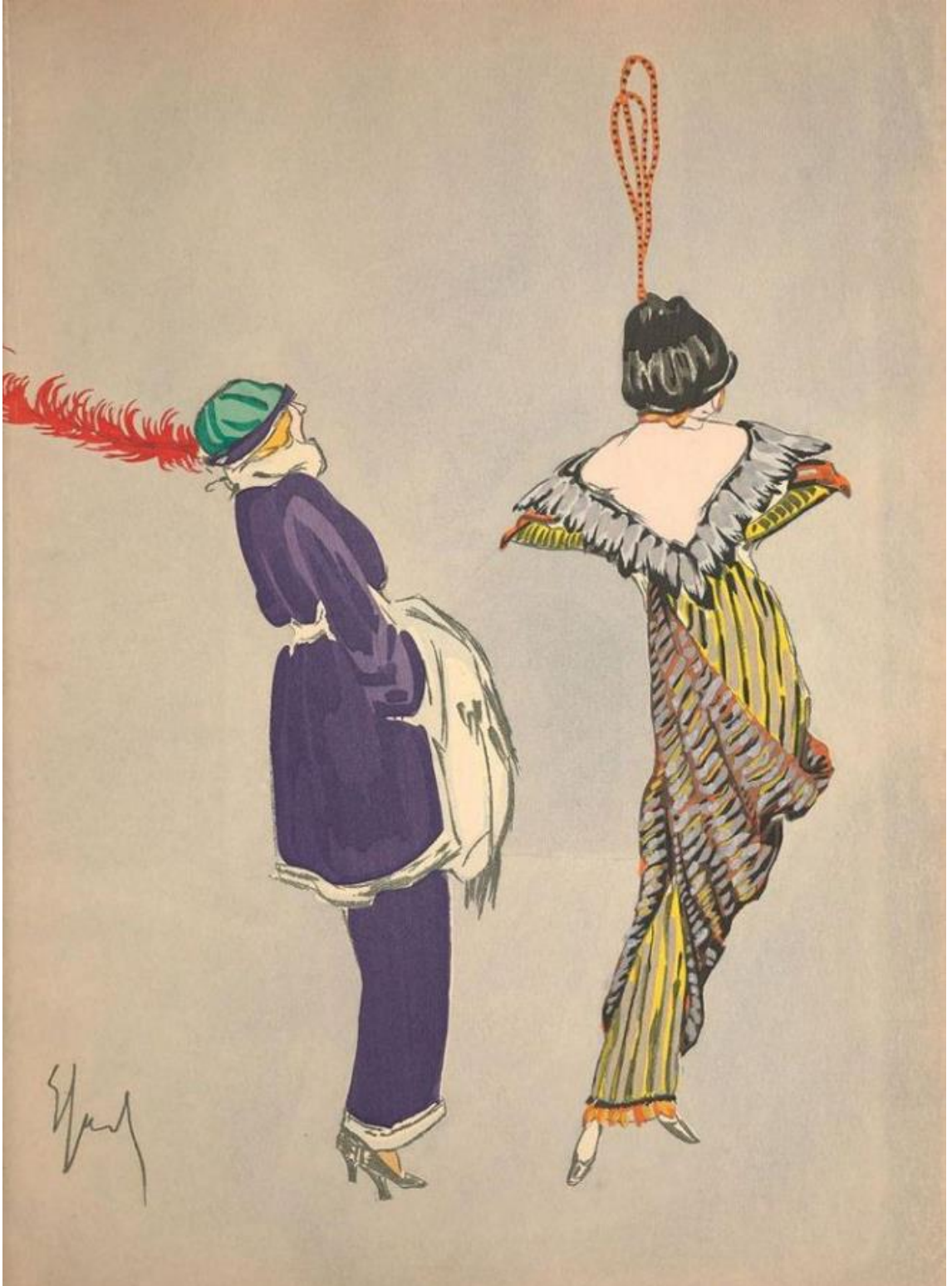


Рис. 44. Э. Саккетти. Эскизы платьев из издания «Robes et femmes». 1913



Рис. 45. Э. Саккетти. Эскизы платьев из издания «Robes et femmes». 1913

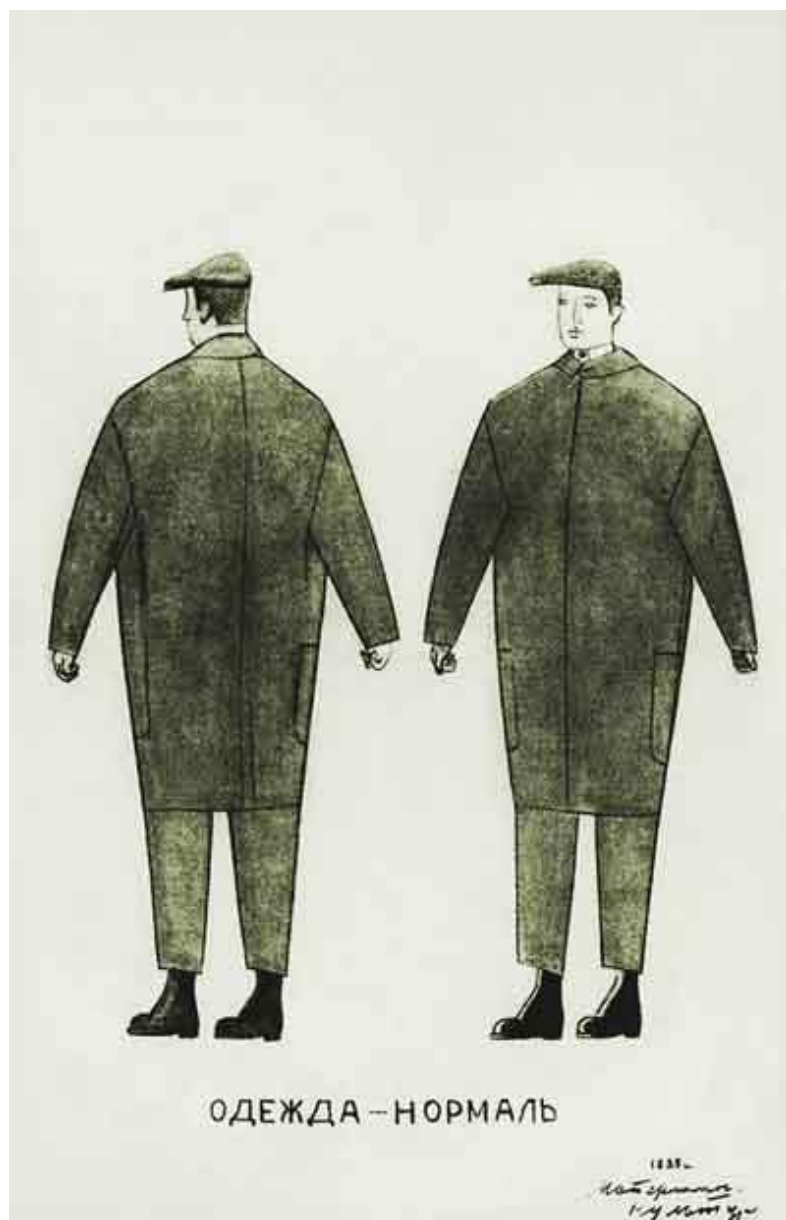


Рис. 46. В. Е. Татлин. Модель повседневного костюма. 1923–1924

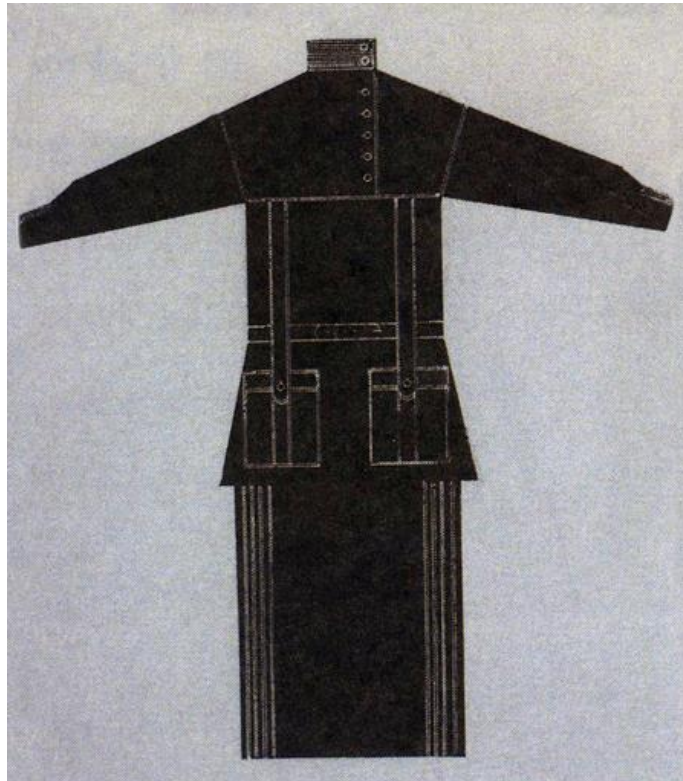


Рис. 47. В. Степанова. Проект женского производственного костюма. 1922

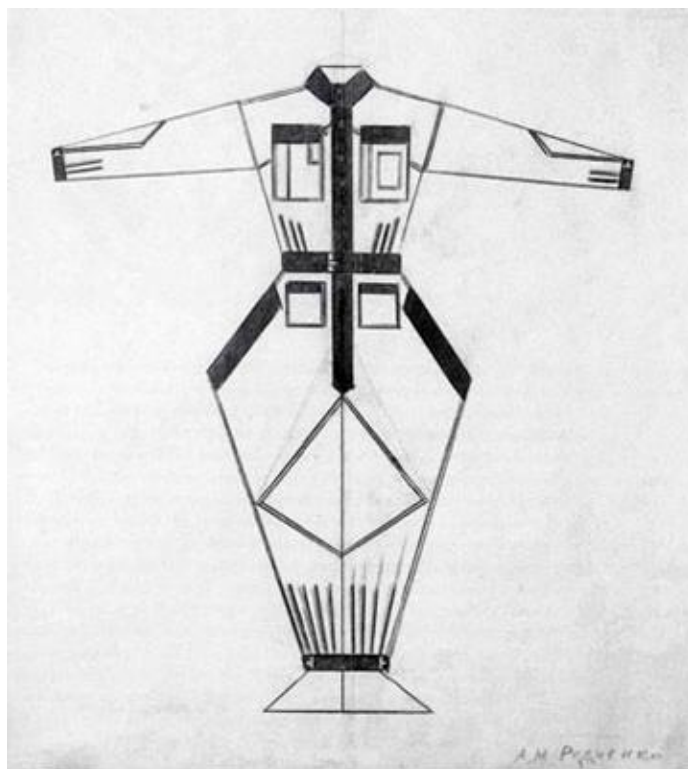


Рис. 48. А. Родченко. Проект прозодежды для художника-производственника. 1922



Рис. 49. В. Степанова. Проект спортивных костюмов для баскетболисток и футболистов. 1923



Рис. 50. Л. Попова. Прозодежда актёра. 1922



Рис. 51. В. Степанова. Проект оформления текстиля. 1924

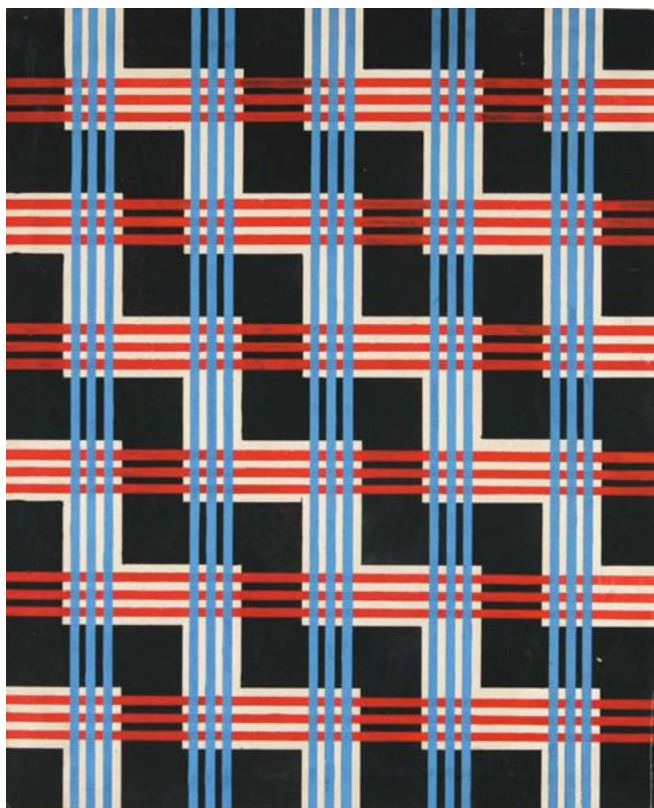


Рис. 52. В. Степанова. Проект оформления текстиля. 1924



Рис. 53. Л. Попова. Проект оформления текстиля. 1924



Рис. 54. В. Степанова. Проект оформления текстиля. 1924

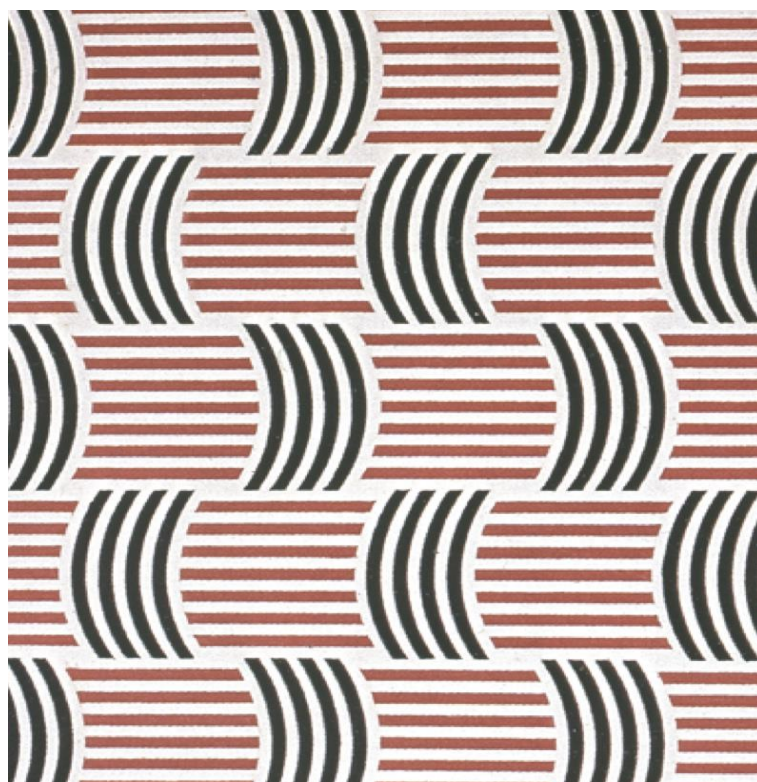


Рис. 55. В. Степанова. Проект оформления текстиля. 1924

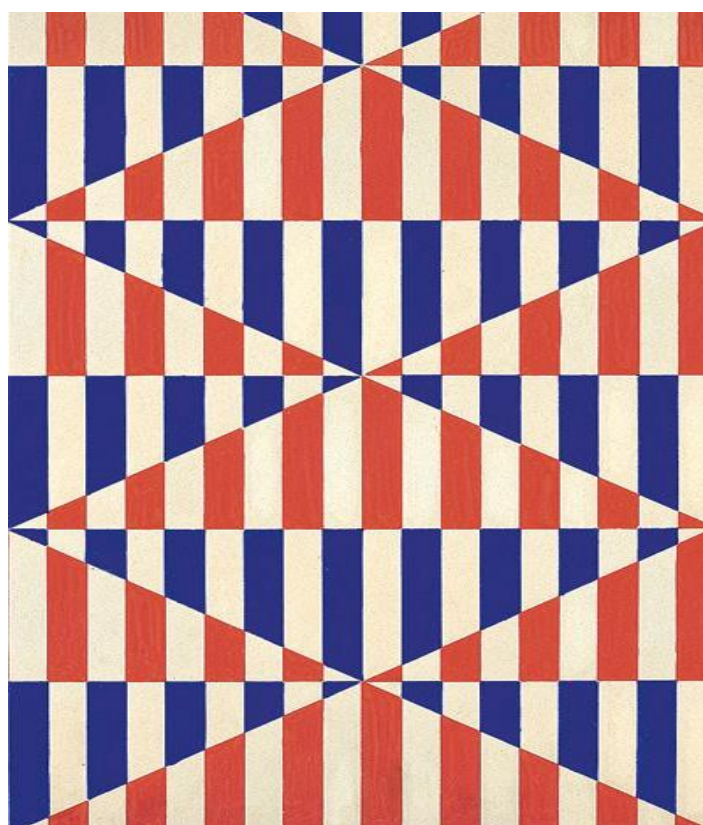


Рис. 56. В. Степанова. Проект оформления текстиля. 1924

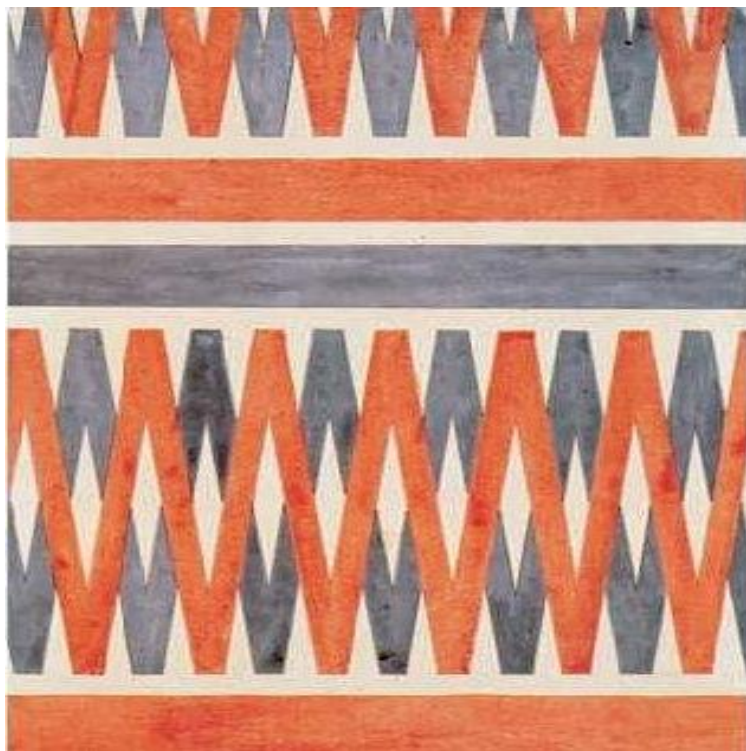


Рис. 57. Л. Попова. Проект оформления текстиля. 1924



Рис. 58. В. Степанова. Проект оформления текстиля. 1924



Рис. 59. В. Степанова, Л. Попова. Проекты оформления текстиля. 1924



Рис. 60. Л. Попова. Проект оформления текстиля. 1923–1924



Рис. 61. В. Степанова в платье, сшитом из напечатанной по её рисунку ткани.

1924



Рис. 62. В. Степанова в платке из ткани по рисунку Л. Поповой. 1925



Рис. 63. Р. Дюфи. Жанна с цветами. 1907

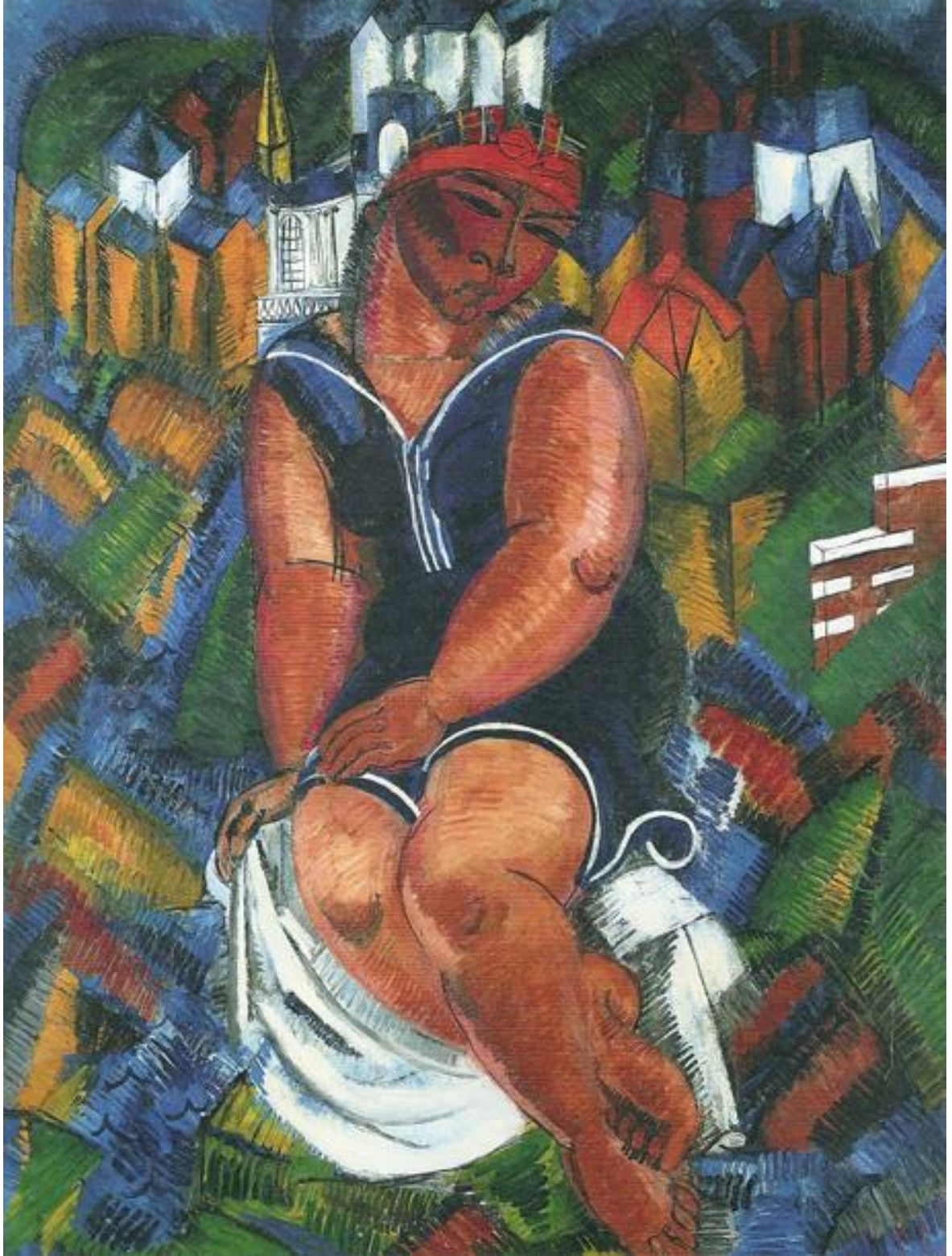


Рис. 64. Р. Дюфи. Большая купальщица. 1914

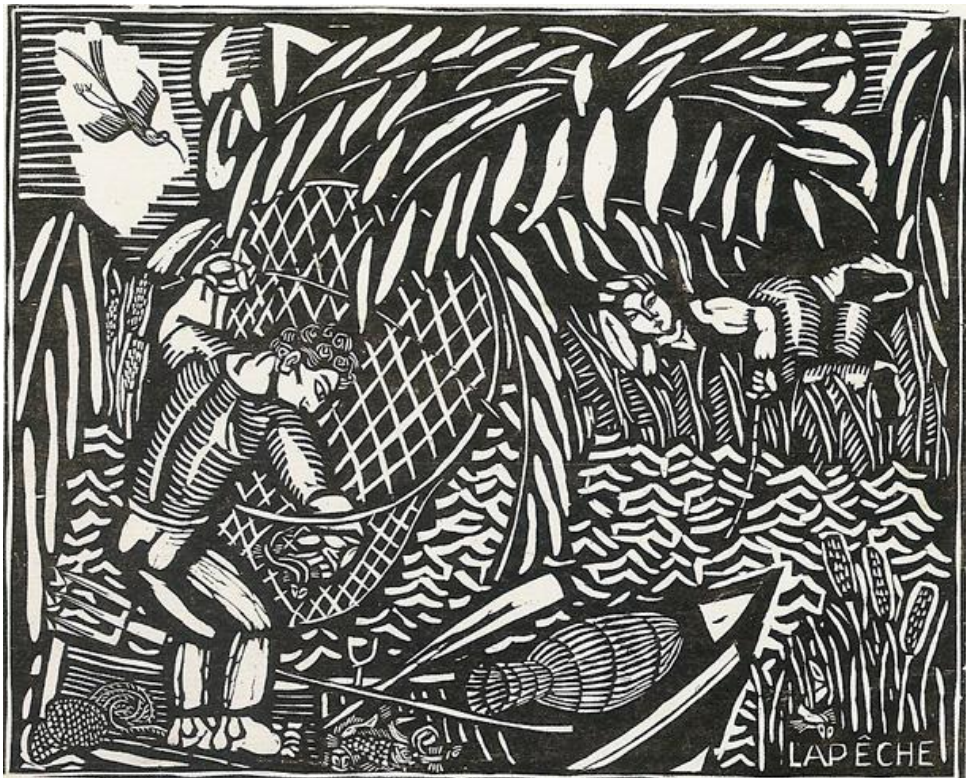


Рис. 65. Р. Дюфи. Рыбная ловля. 1910



Рис. 66. Р. Дюфи. Панно «Охотник». 1912

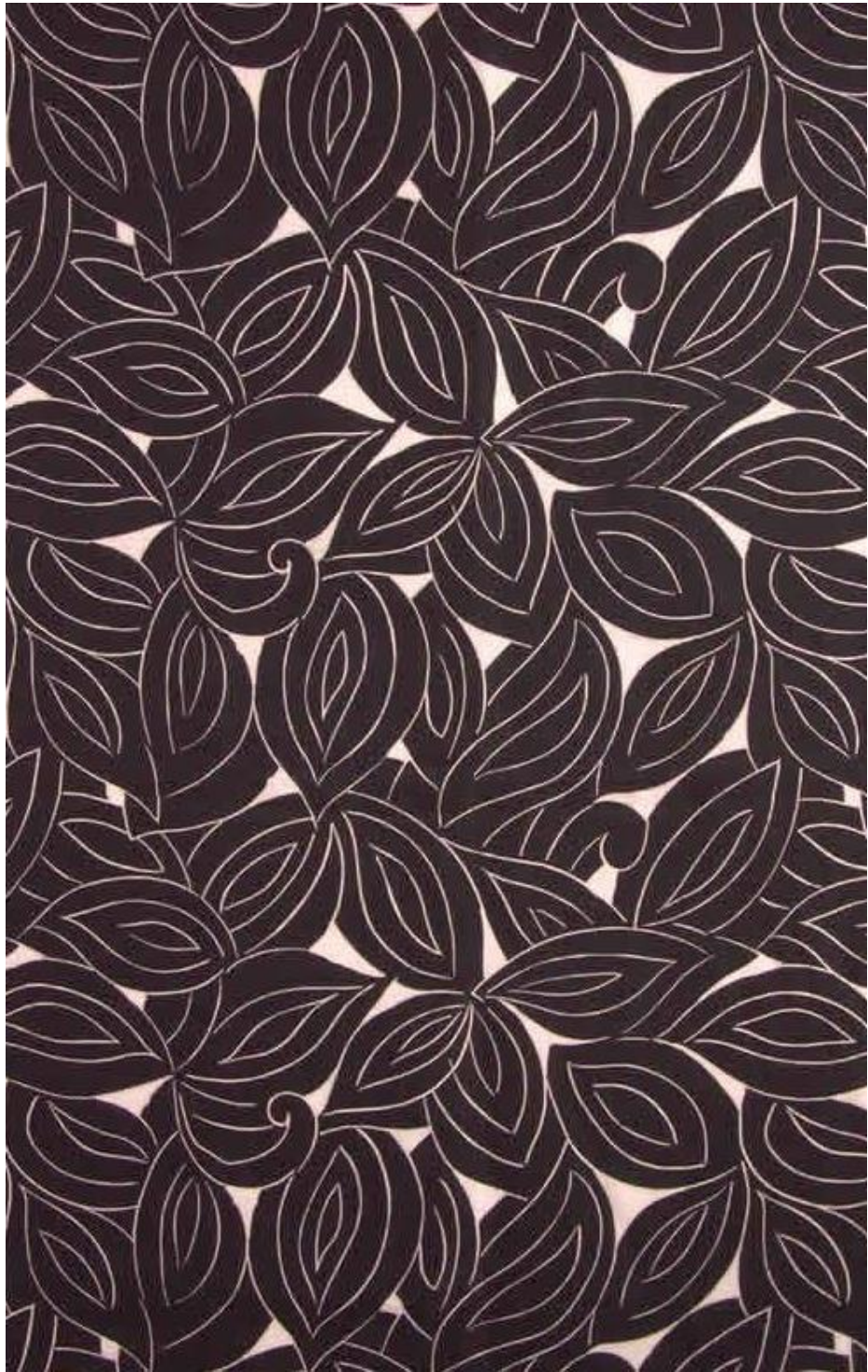


Рис. 67. Р. Дюфи. Образец ткани. Ок. 1923



Рис. 68. Р. Дюфи. Проект оформления текстиля для «Бьянкини-Ферье».

Ок. 1917

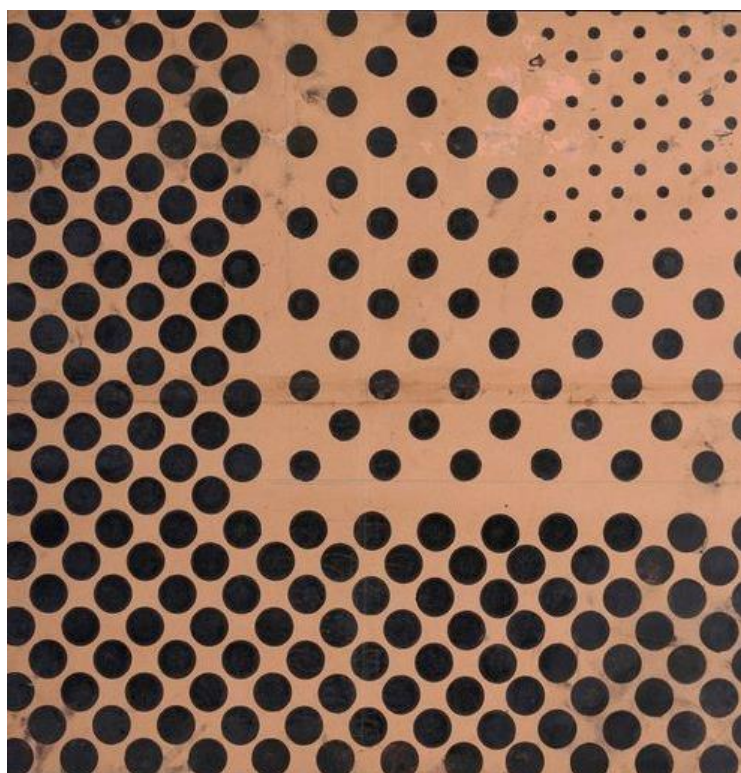


Рис. 69. Р. Дюфи. Проект оформления текстиля для «Бьянкини-Ферье».

1910-е

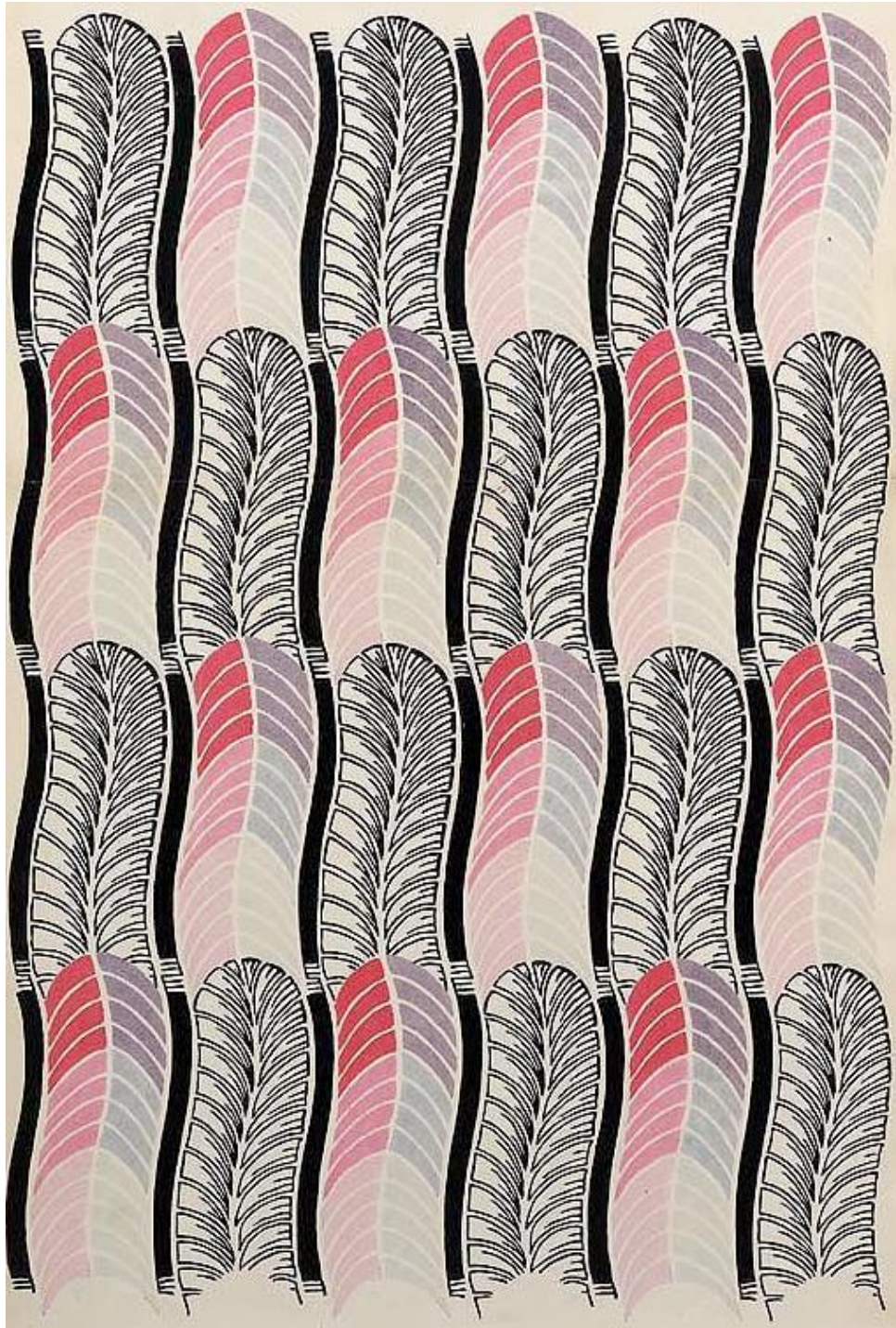


Рис. 70. Р. Дюфи. Проект оформления текстиля. 1910–1920-е

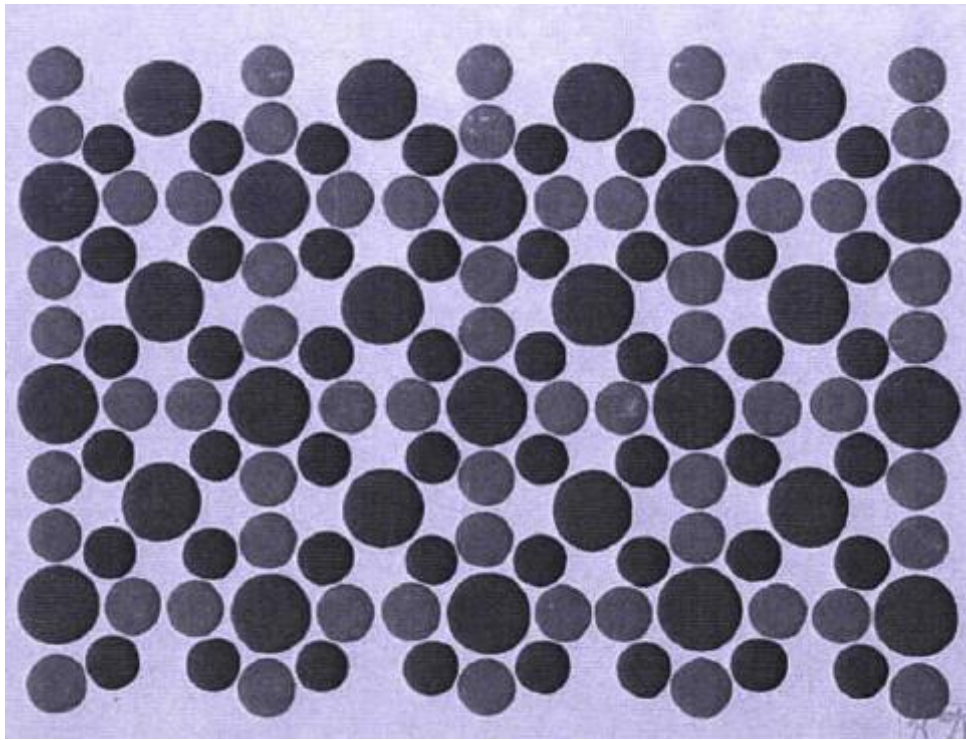


Рис. 71. Р. Дюфи. Проект оформления текстиля «Точечный дизайн». 1919

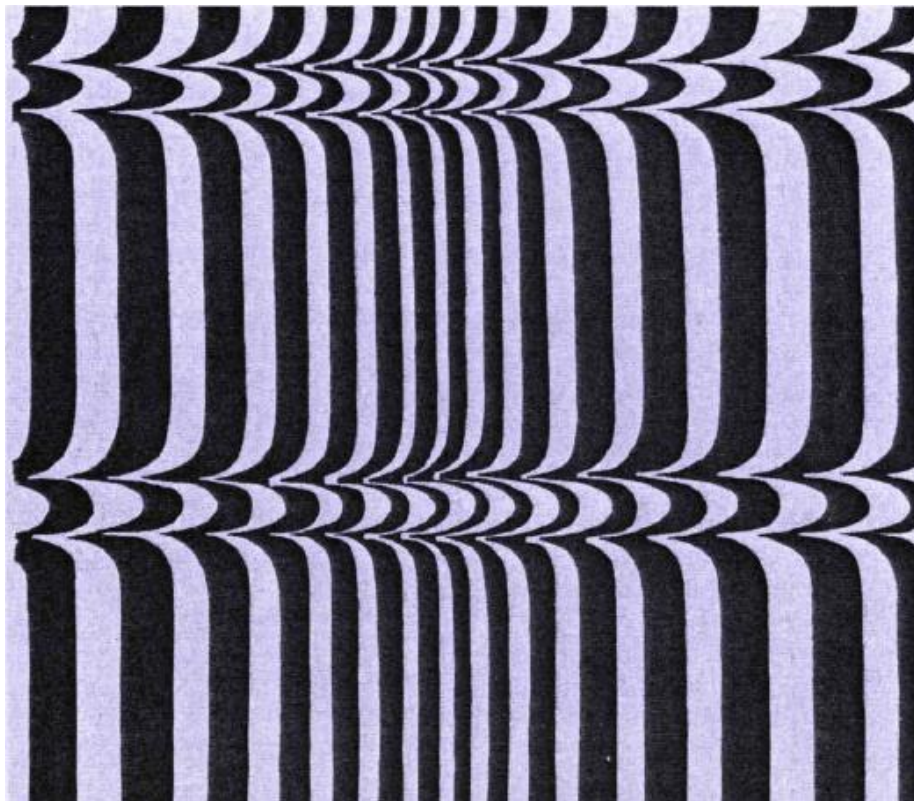


Рис. 72. Р. Дюфи. Проект оформления текстиля «Геометрический дизайн».

1918–1919

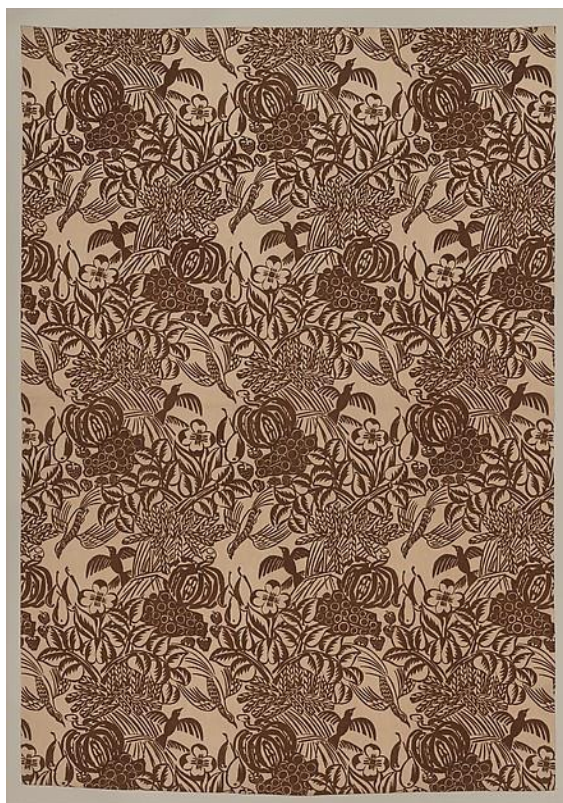


Рис. 73. Р. Дюфи. Образец ткани «Фрукты Европы». Ок. 1920

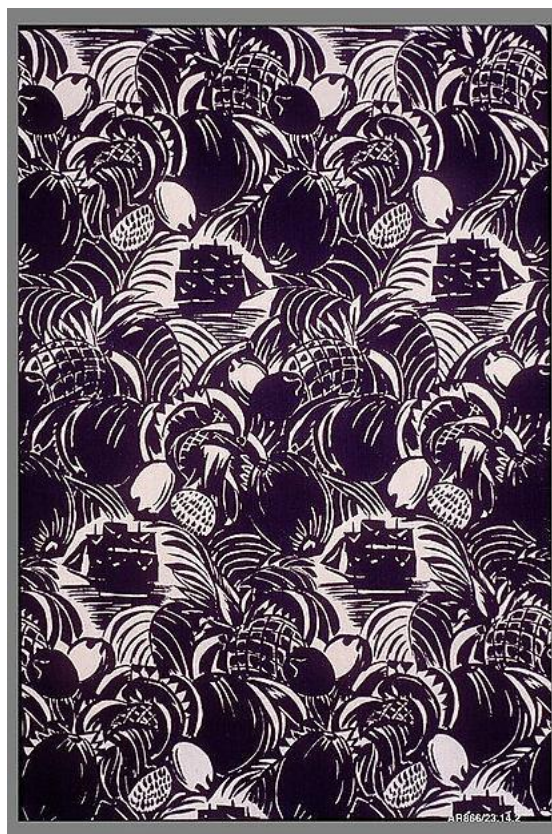


Рис. 74. Р. Дюфи. Образец ткани «Фрукты Африки». Ок. 1920

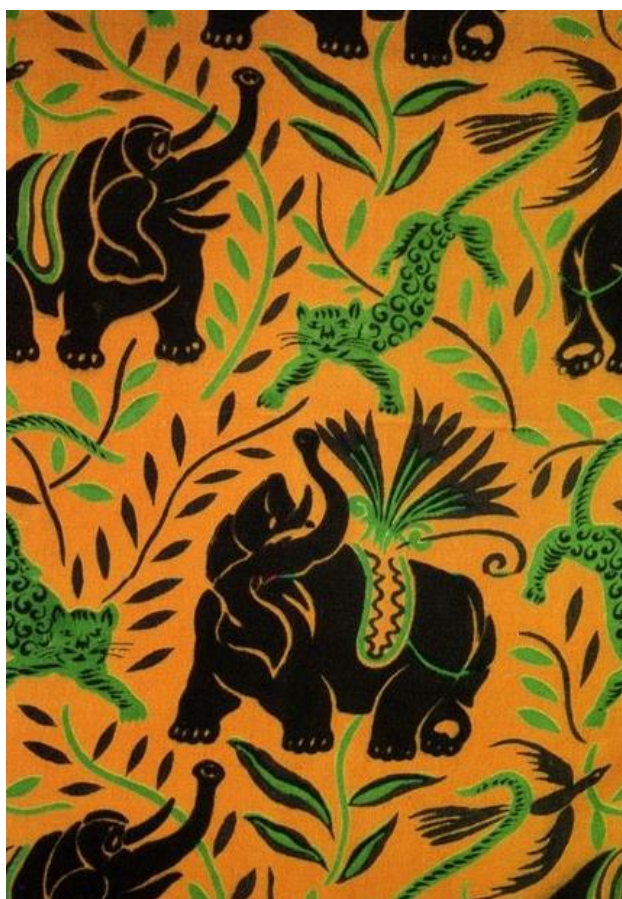


Рис. 75. Р. Дюфи. Образец ткани «Джунгли». 1922



Рис. 76. Р. Дюфи. Шёлковый шарф «Слоны» для «Бьянкини-Ферье». Ок. 1922



Рис. 77. М.-Э. Шеврёль. Хроматический круг. 1839



Рис. 78. Р. Делоне. В честь Блерио (Дань уважения Блерио). 1914

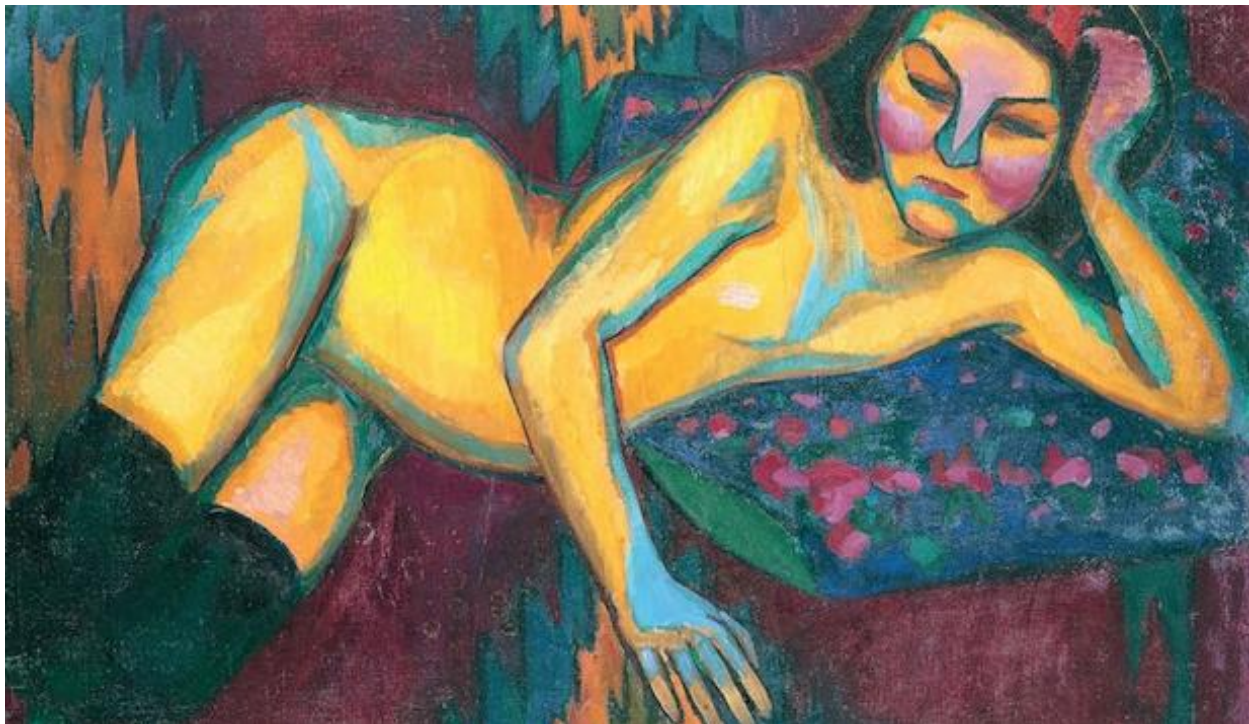


Рис. 79. С. Делоне. Ню в жёлтом цвете. 1908



Рис. 80. С. Делоне. Бальный зал «Бюлье». 1912–1913.



Рис. 81. С. Делоне. Электрические призмы. 1914



Рис. 82. С. Делоне. Одеяло для Шарля. 1911



Рис. 83. Б. Сандрар, С. Делоне. Проза о Транссибирском экспрессе и маленькой Жанне Французской. 1913



Рис. 84. С. Делоне. Симультанное платье. 1913

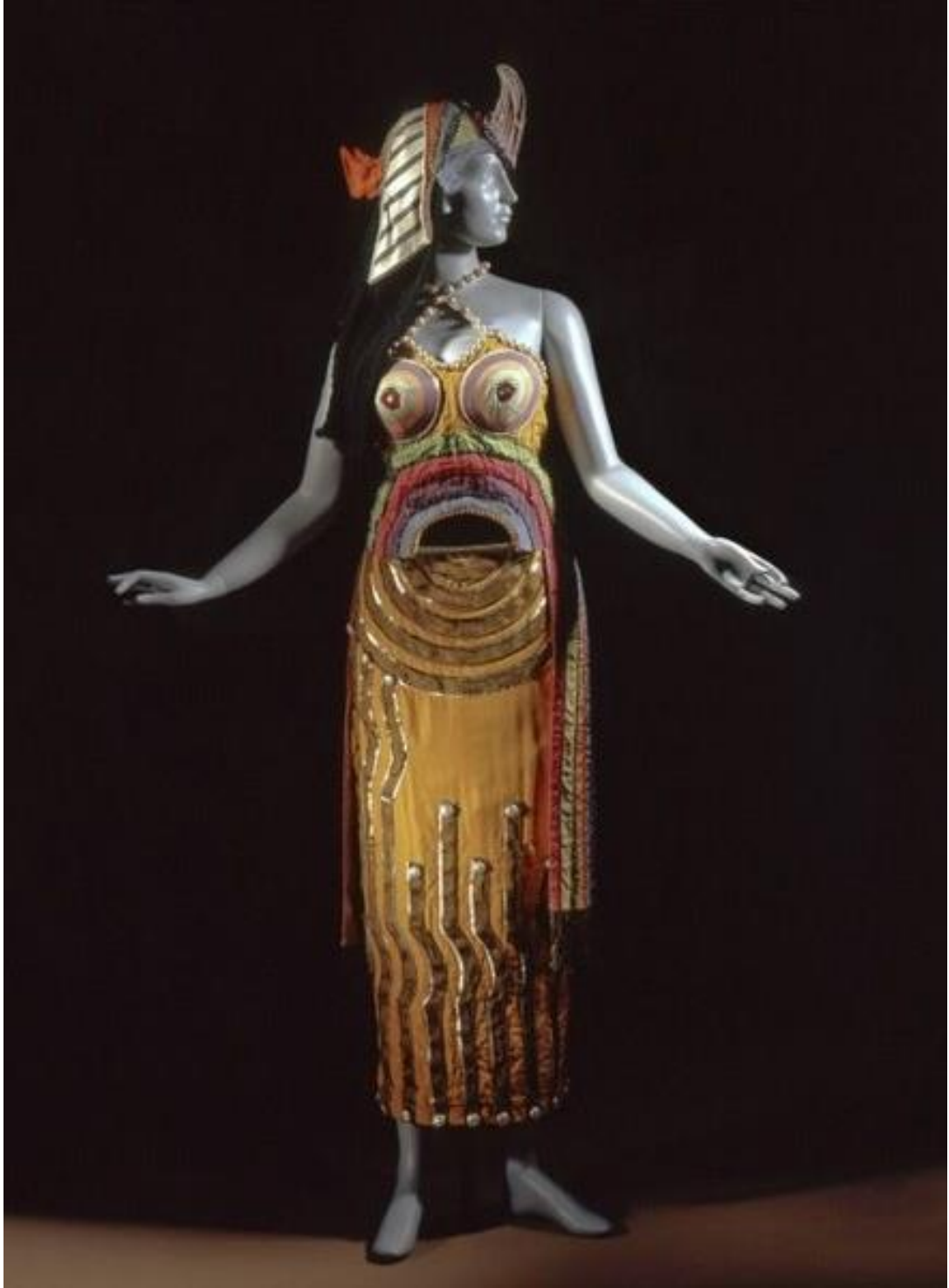


Рис. 85. С. Делоне. Костюм Клеопатры для балета «Клеопатра» С. Дягилева.

1918

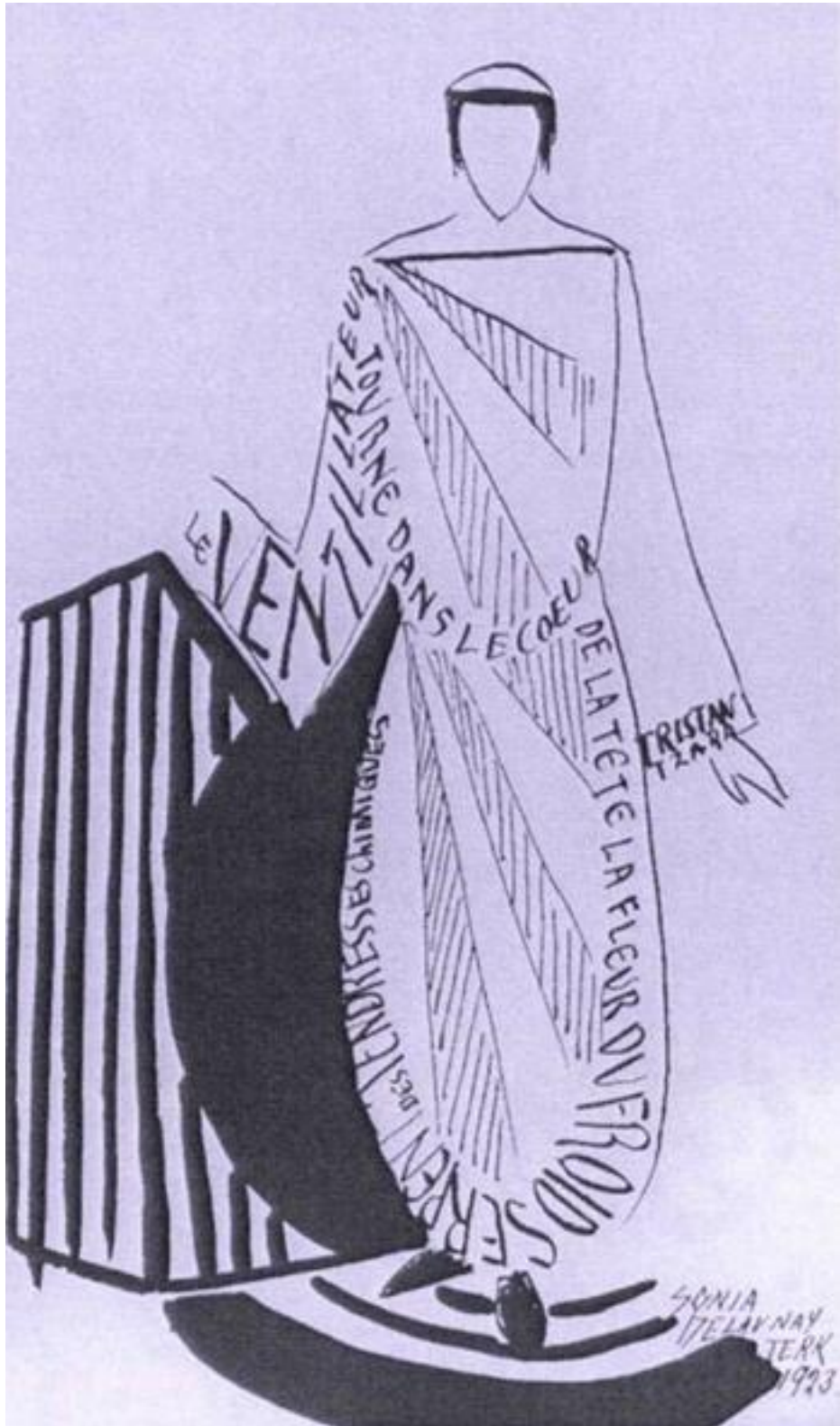


Рис. 86. С. Делоне. Проект «Платья-поэмы». 1923



Рис. 87. С. Делоне. Шляпки-клош. 1920-е



Рис. 88. С. Делоне. Пальто, принадлежавшее Г. Свенсон. 1923



Рис. 89. С. Делоне. Эскиз платья. 1923

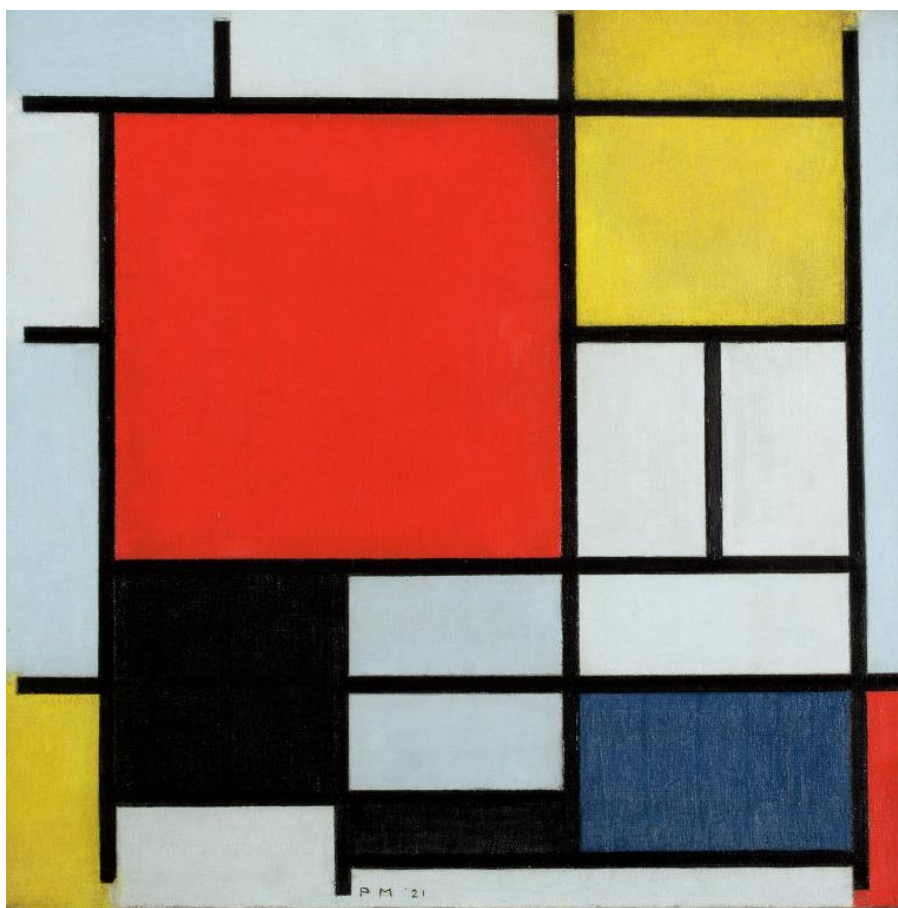


Рис. 90. П. Мондриан. Композиция красного, жёлтого, синего и чёрного. 1921



Рис. 91. С. Делоне. Шали для показа в отеле Кларидж. 1924



Рис. 92. С. Делоне. Шали для показа в отеле Кларидж. 1924

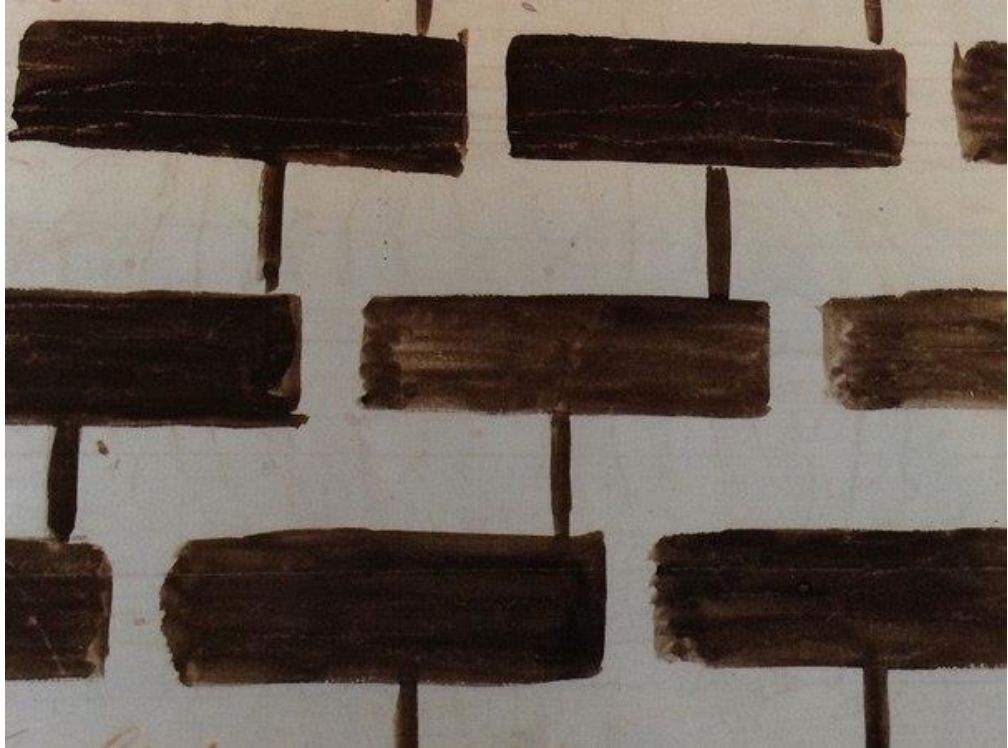


Рис. 93. С. Делоне. Проект оформления текстиля. 1924



Рис. 94. С. Делоне. Чёрно-белый проект оформления текстиля. 1924



Рис. 95. С. Делоне. Проект оформления текстиля. 1924

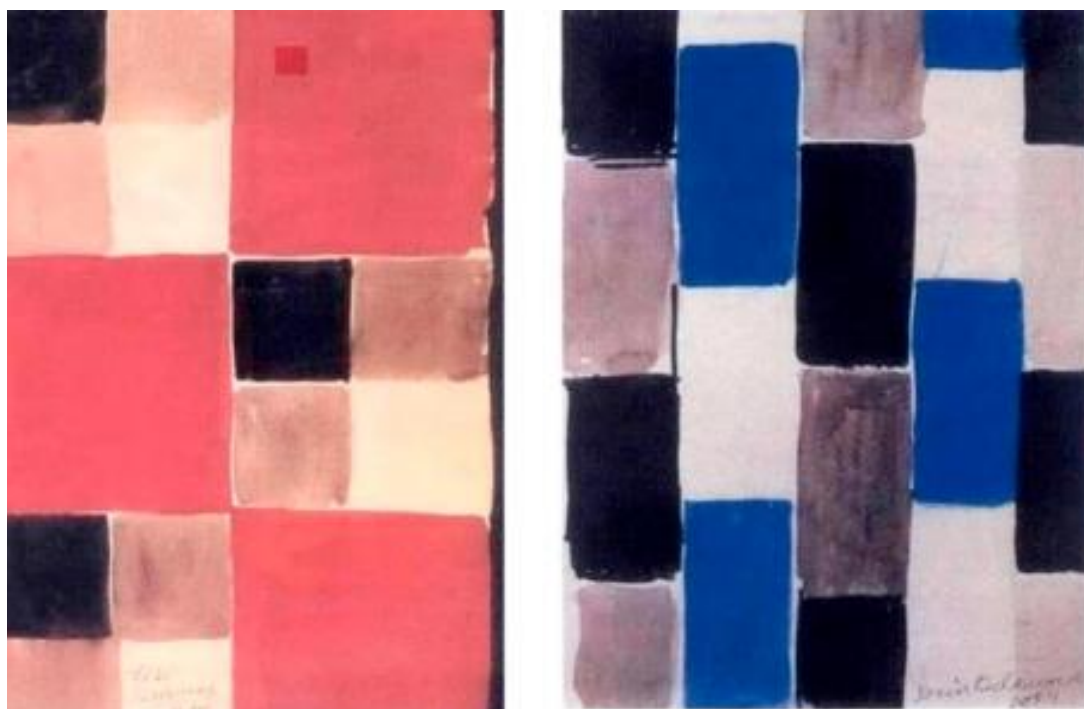


Рис. 96. С. Делоне. Проекты оформления текстиля. 1924



Рис. 97. С. Делоне. Рисунок № 6. Проект оформления текстиля. 1924



Рис. 98. С. Делоне. Рисунок № 33. Проект оформления текстиля. 1924

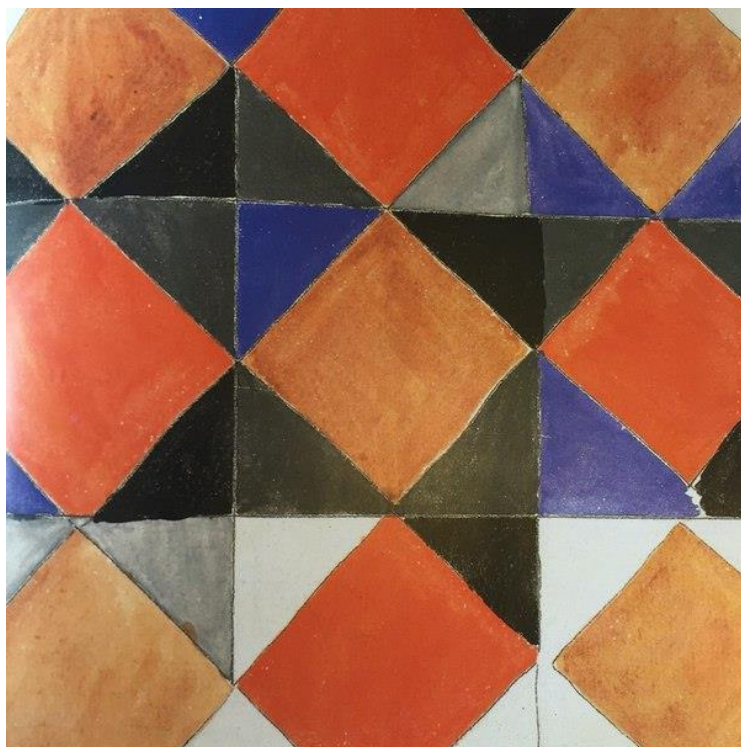


Рис. 99. С. Делоне. Проект оформления текстиля. 1924–1925

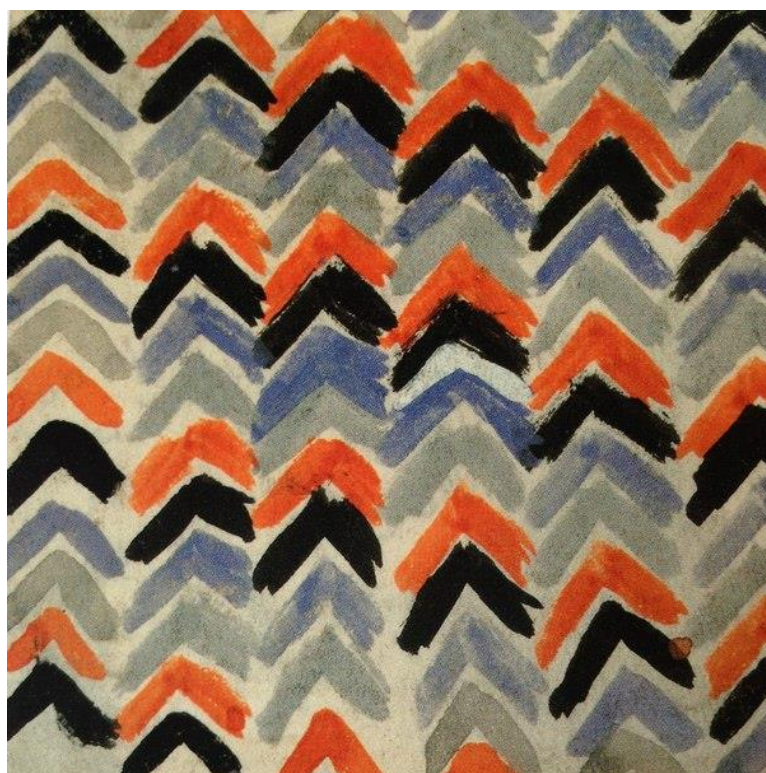


Рис. 100. С. Делоне. Проект оформления текстиля. 1925



Рис. 101. С. Делоне. Серия G 107. Проект оформления текстиля. 1925

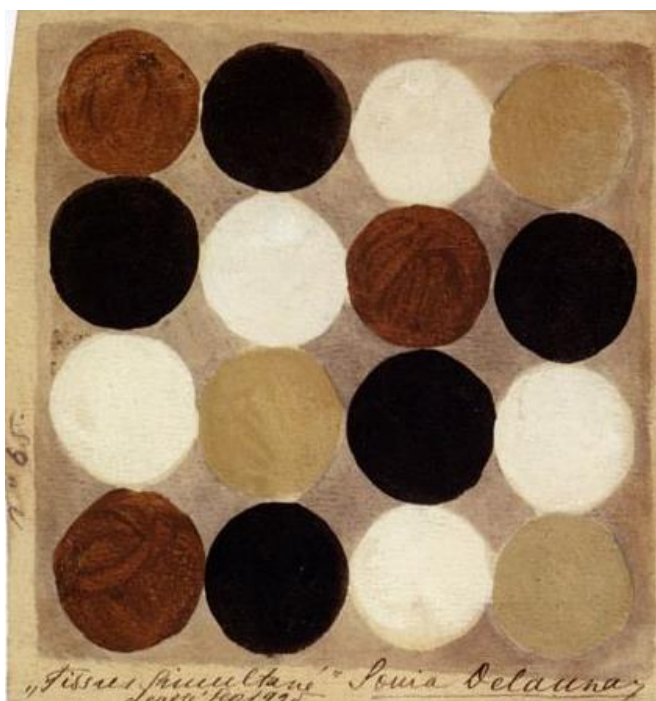


Рис. 102. С. Делоне. Рисунок № 65 («Симультантные круги»). Проект оформления текстиля. 1925



Рис. 103. С. Делоне. Проекты оформления текстиля. 1925

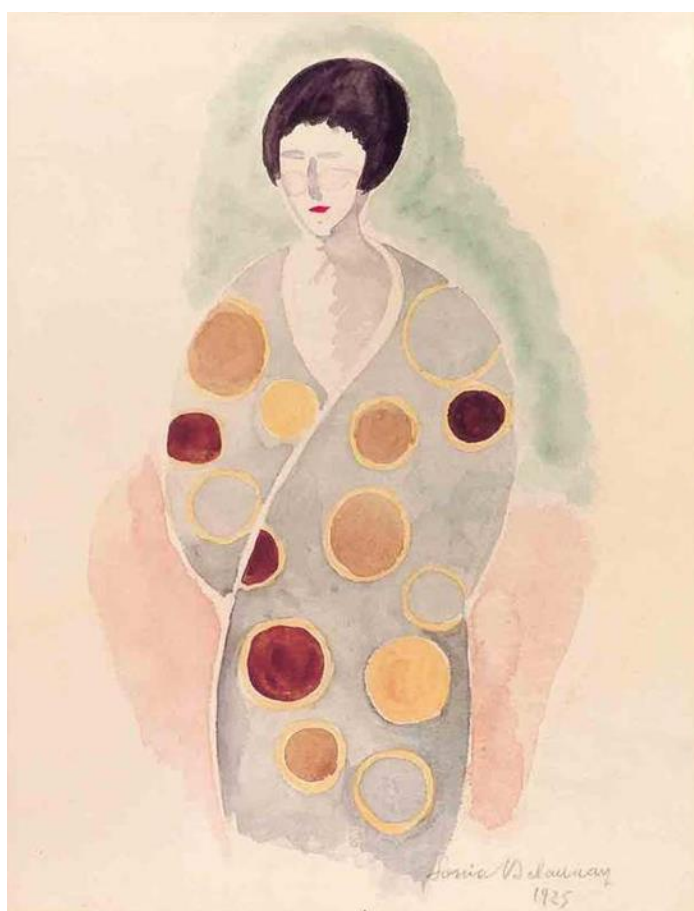


Рис. 104. С. Делоне. Эскиз пальто. 1925



Рис. 105. Первый Симультанный Бутик С. Делоне и Ж. Хайма. Выставка современного декоративного и промышленного искусства. 1925

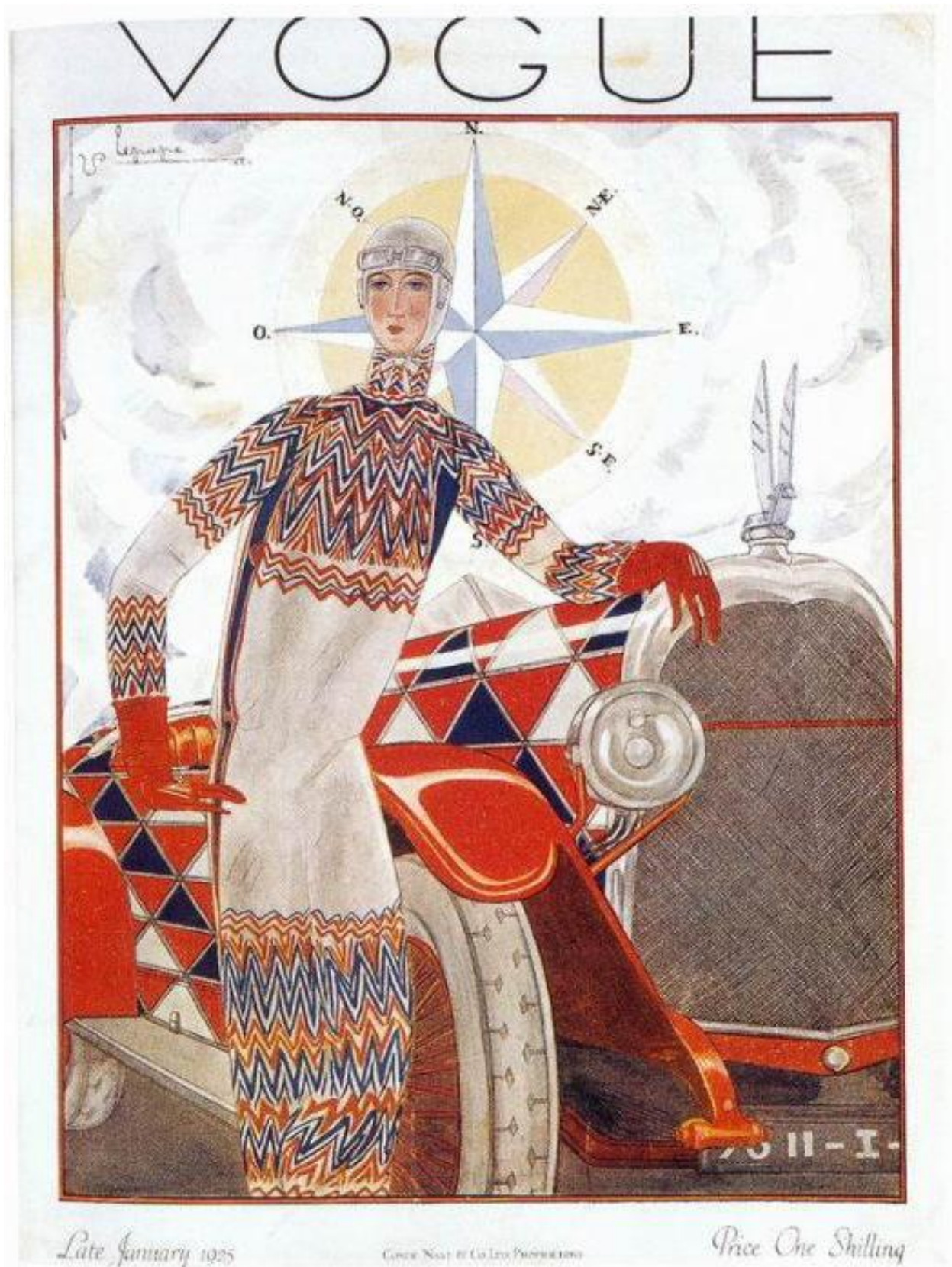


Рис. 106. Платье С. Делоне. Обложка американского издания журнала «Vogue». Январь, 1925



Рис. 107. С. Делоне. Проект оформления текстиля. 1926



Рис. 108. С. Делоне. Образец ткани. 1926



Рис. 109. С. Делоне. Образец ткани. 1926

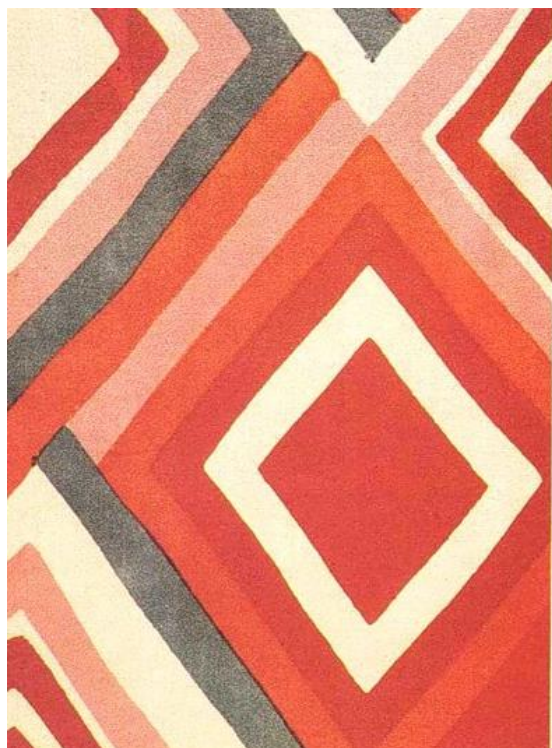


Рис. 110. С. Делоне. Образец ткани (слева). 1926

Модель в пальто дизайна С. Делоне (справа)



Рис. 111. Две модели в пляжных костюмах дизайна С. Делоне. 1928

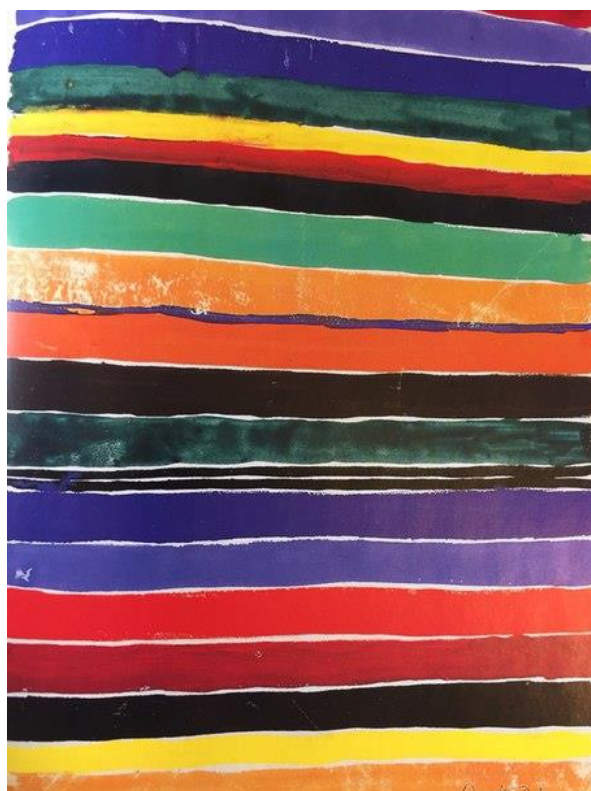


Рис. 112. С. Делоне. Опыты на бумаге. Проект оформления текстиля. 1928



Рис. 113. С. Делоне. Образец ткани № 214. 1928

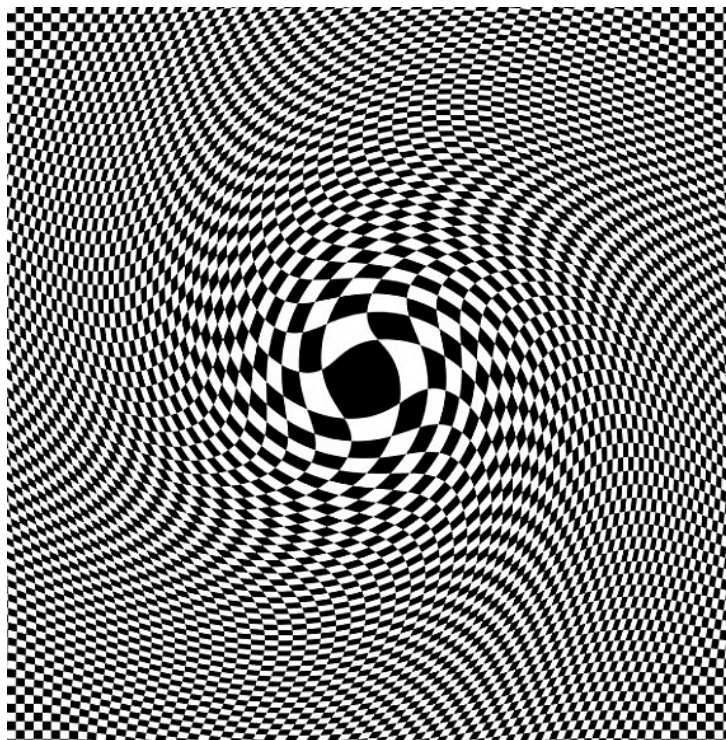


Рис. 114. В. Вазарели. Проект рисунка. Оп-арт. 1950–1960

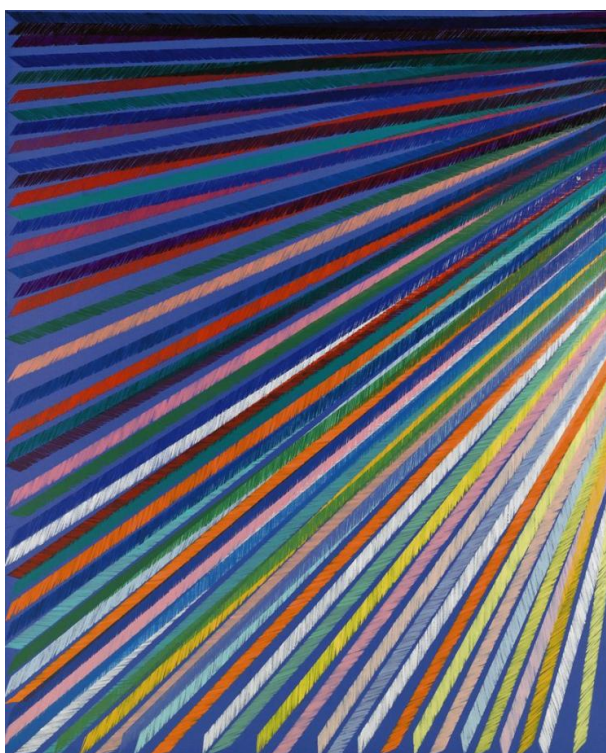


Рис. 115. П. Дорацио. АРЕХ. 1984



Рис. 116. Fendi. Весна–лето 2013. Неделя моды в Милане



Рис. 117. Céline. Весна–лето 2014. Неделя моды в Париже



Рис. 118. Dsquared². Весна–лето 2015. Неделя моды в Милане



Рис. 119. В. Гропиус. Здание Баухауза в Дессау. 1925–1926

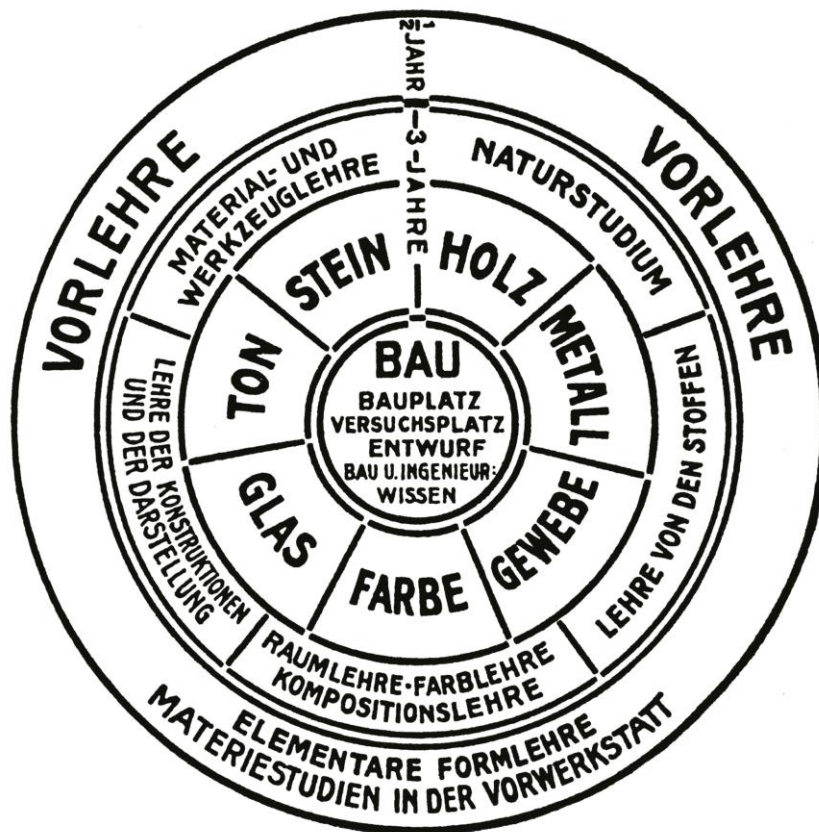


Рис. 120. Круг Баухауза. 1923



Рис. 121. Г. Штёльцль. Гобелен. 1923



Рис. 122. Г. Штёльцль. Гобелен. 1923



Рис. 123. Г. Штэльцль. Гобелен «Чёрно-белое». 1924



Рис. 124. Г. Штёльцль. Ковёр. Деталь. 1923



Рис. 125. Г. Штёльцль. Ковёр. 1922



Рис. 126. Г. Штэльцль. Проект оформления текстиля. Ок. 1923



Рис. 127. Г. Штёльцль. Гобелен. 1926



Рис. 128. Г. Штёльцьль. Одеяло. 1926



Рис. 129. Г. Штёльцль. Гобелен. 1926–1927

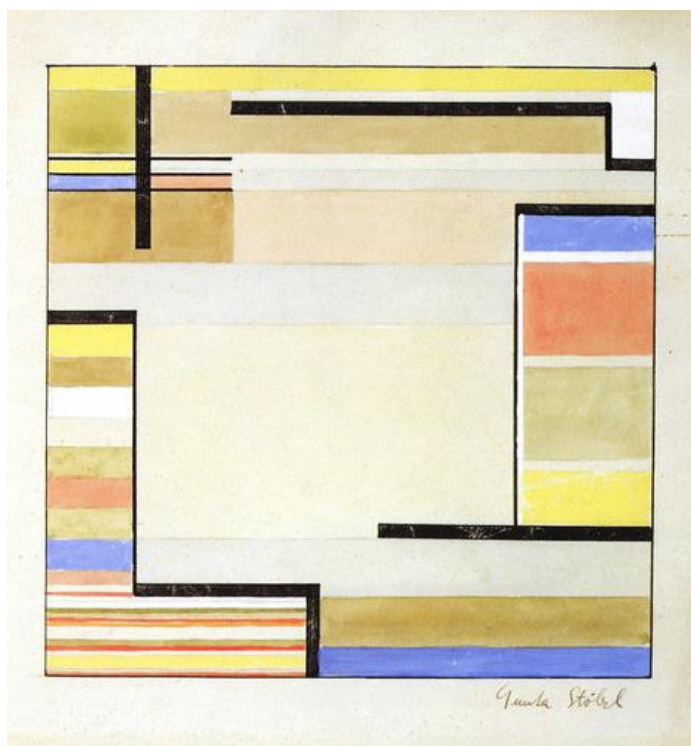


Рис. 130. Г. Штёльцль. Проект ковра. 1926–1927



Рис. 131. Г. Штёльцль. Проект ковра для гостиной. 1926–1927



Рис. 132. Г. Штэльцль. Проект гобелена «Красно-зелёное». 1927



Рис. 133. Г. Штёльцль. Проект жаккардового гобелена. 1927

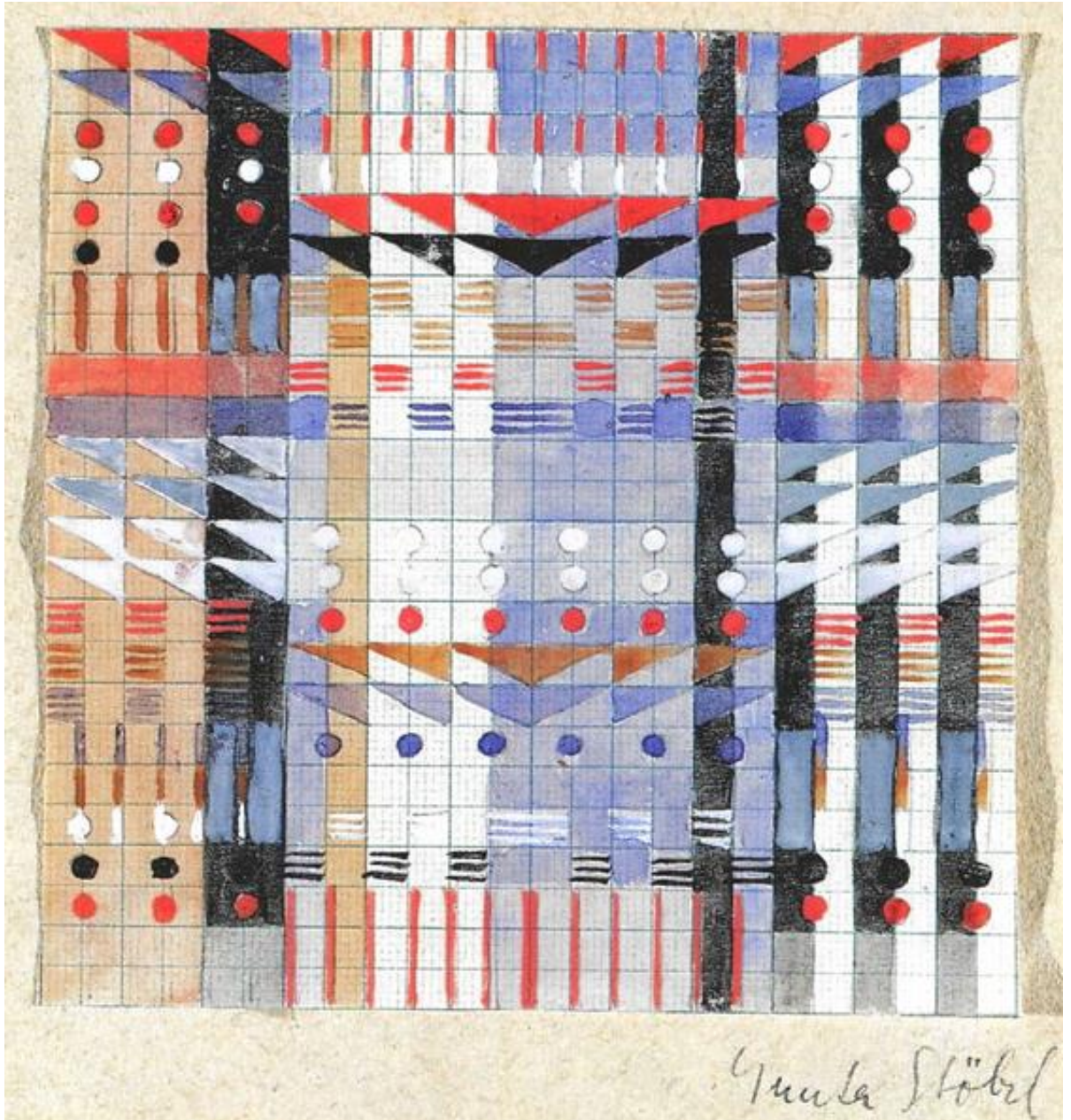


Рис. 134. Г. Штёльцль. Проект жаккардового гобелена. Ок. 1927



Рис. 135. А. Альберс. Гобелен. 1926



Рис. 136. А. Альберс. Гобелен. 1925



Рис. 137. А. Альберс. Гобелен «Чёрное, белое, жёлтое». 1926/1964



Рис. 138. А. Альберс. Гобелен «Красные полосы на синем фоне». 1979

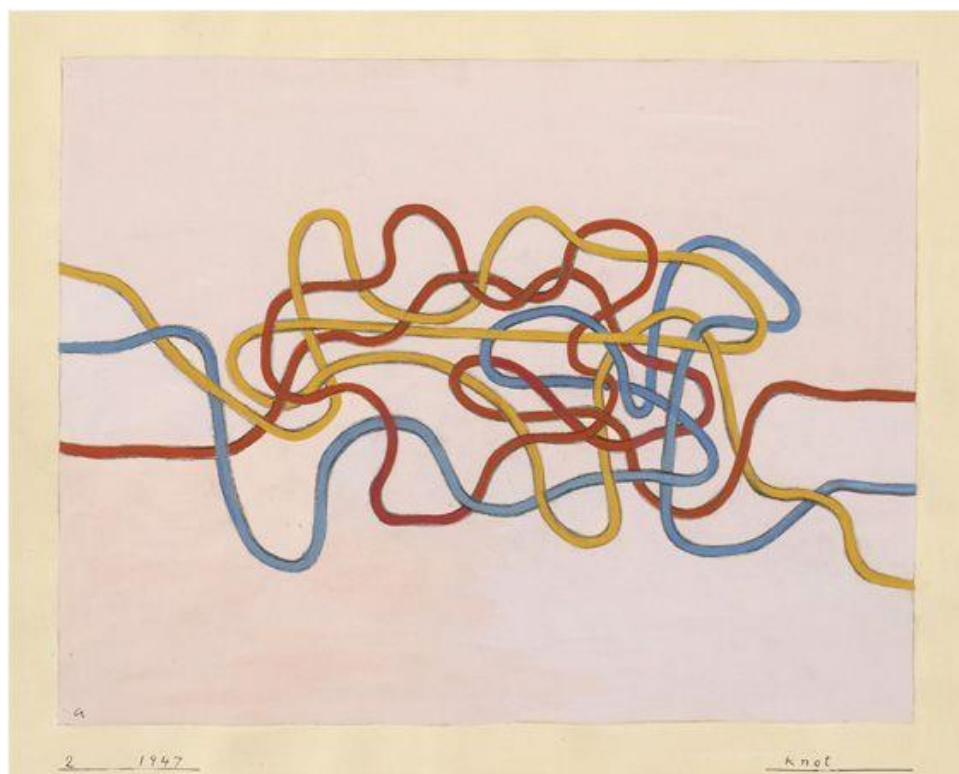


Рис. 139. А. Альберс. Проект оформления текстиля «Узел». 1947

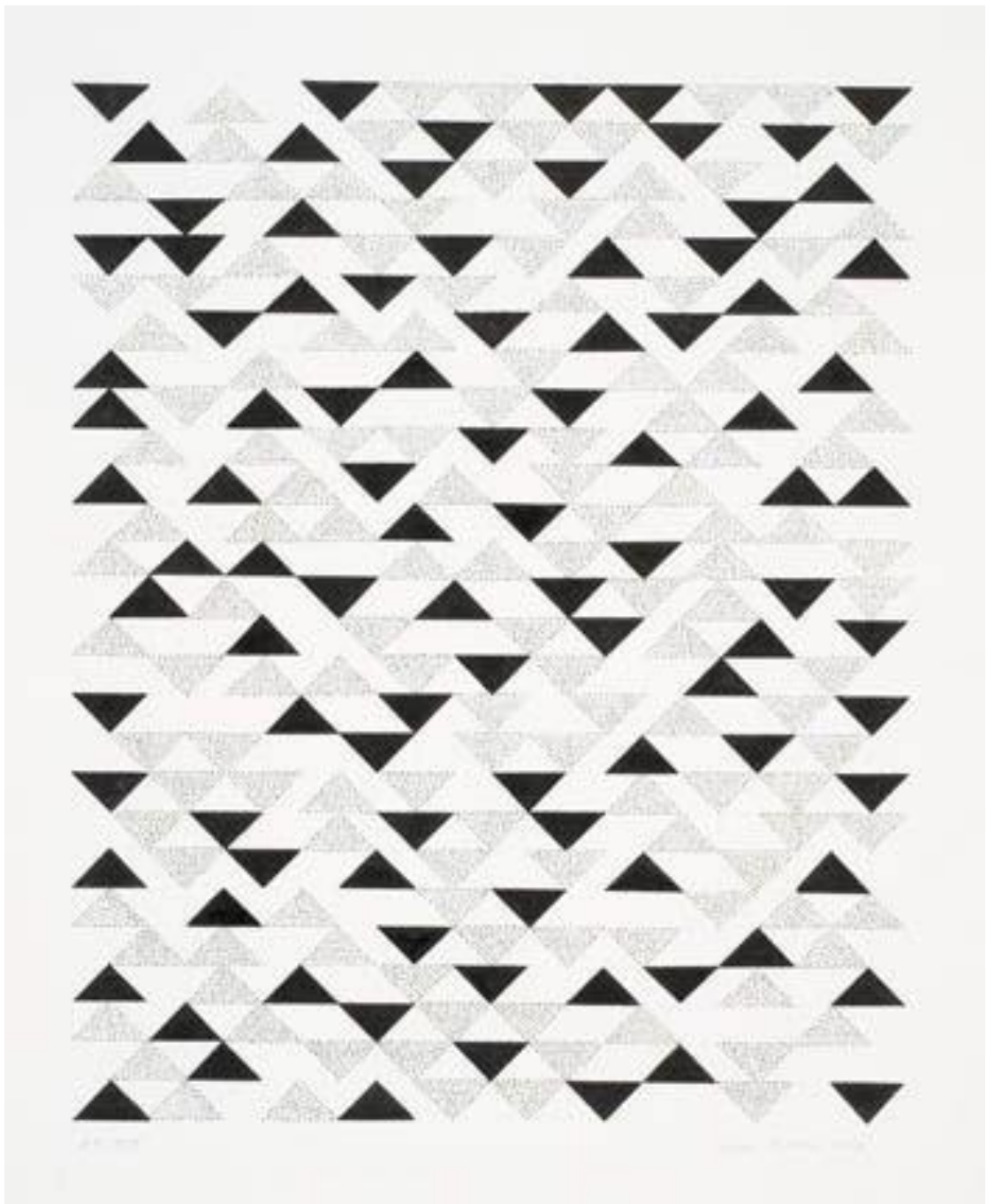


Рис. 140. А. Альберс. Проект оформления текстиля. 1974



Рис. 141. О. Бергер. Образец ткани. 1928



Рис. 142. О. Бергер. Ковёр. Конец 1920-х годов



Рис. 143. О. Бергер. Образец текстиля. Ок. 1935

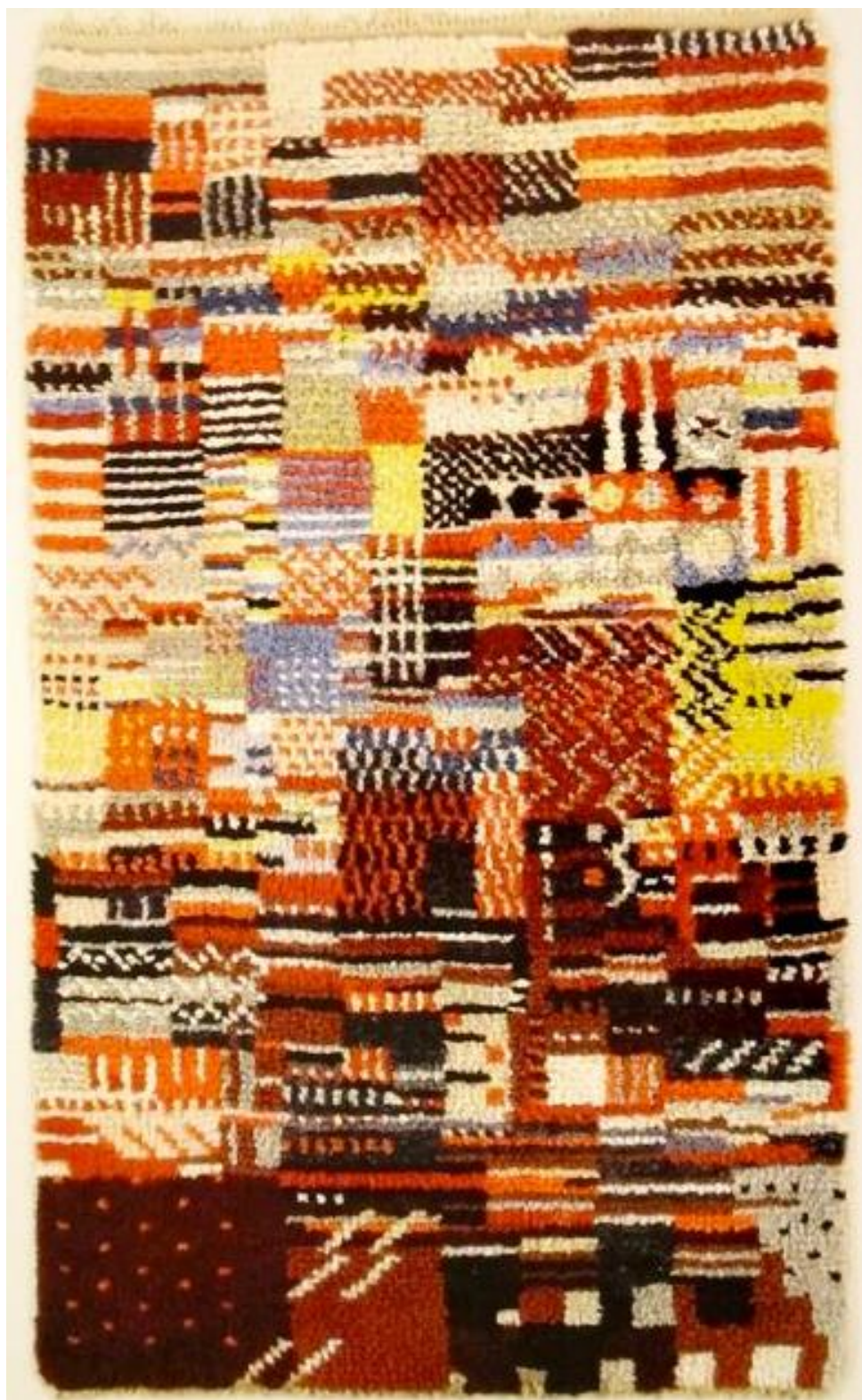


Рис. 144. О. Бергер. Ковёр. 1929



Рис. 145. О. Бергер. Ковёр. Ок. 1930



Рис. 146. М. Луис. Alpha. 1960

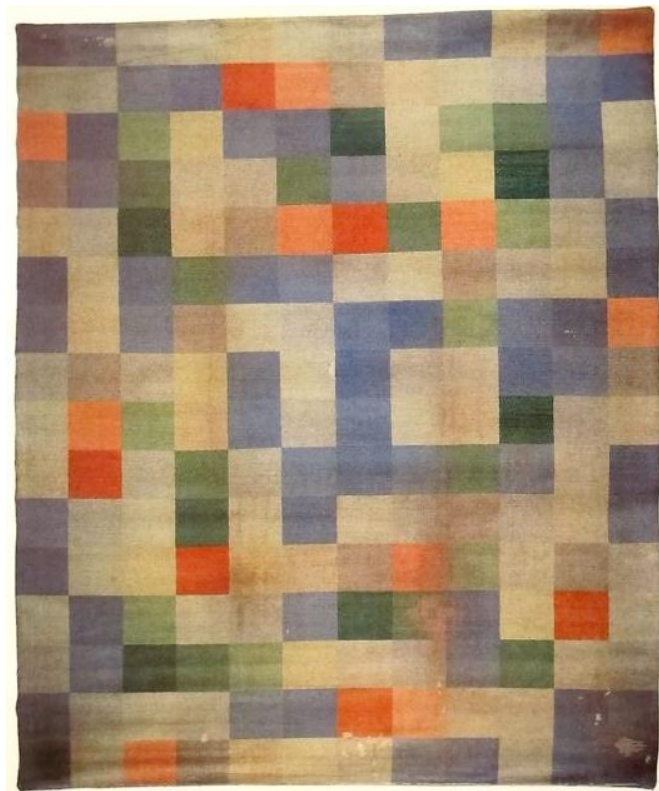


Рис. 147. Г. Арндт. Ковёр. 1927



Рис. 148. М. Пайффер. Ковёр. 1922



Рис. 149. К. Г. Дэвис. Проект платья



Рис. 150. М. Кинг. Вечерний ансамбль. Ок. 1935



Рис. 151. М. Кинг. Женское платье. 1937–1938



Рис. 152. Э. Хос. Женское платье. 1936

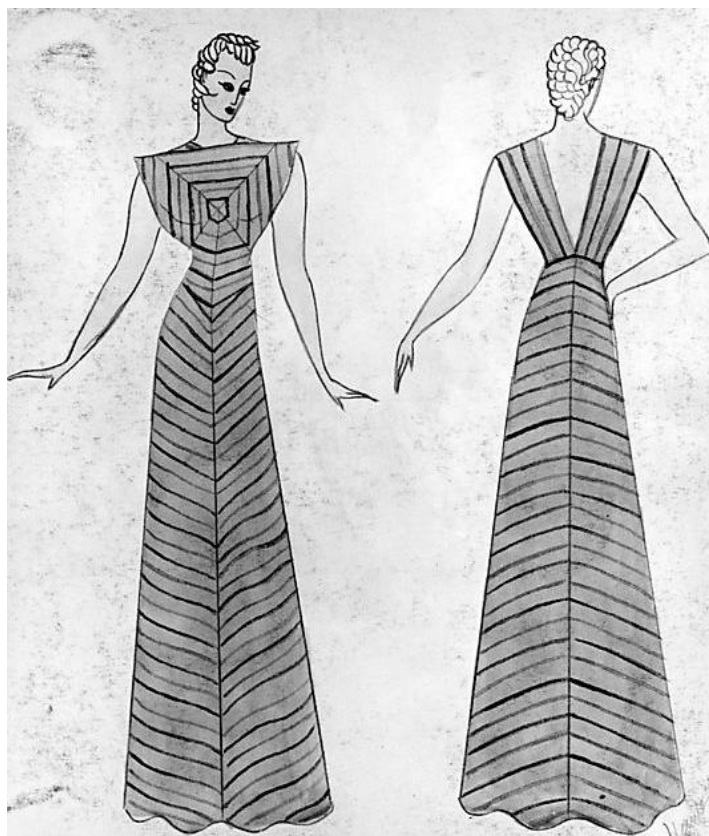


Рис. 153. Э. Хос. Проект платья «Dry Goods Economist». 1935



Рис. 154. Э. Хос. Платье «Dry Goods Economist». 1935



Рис. 155. Э. Хос. Женское платье. 1937



Рис. 156. Э. Хос. Платье «Пандора». 1936



Рис. 157. Э. Хос. Женское платье. Ок. 1935



Рис. 158. Э. Хос. Женский халат. Ок. 1955



Рис. 159. Мадам Гре. Женское платье. 1953



Рис. 160. Э. Хос. Платье «Mad Tea Party». 1937–1938



Рис. 161. Амиши (Пенсильвания). Одеядло с орнаментом «Свет и тень». Ок. 1930



Рис. 162. Амиши (Индиана). Одеядло с орнаментом «Вертушка». 1930



Рис. 163. Амиши (Пенсильвания). Одеяло с орнаментом «Полосы». Ок. 1930

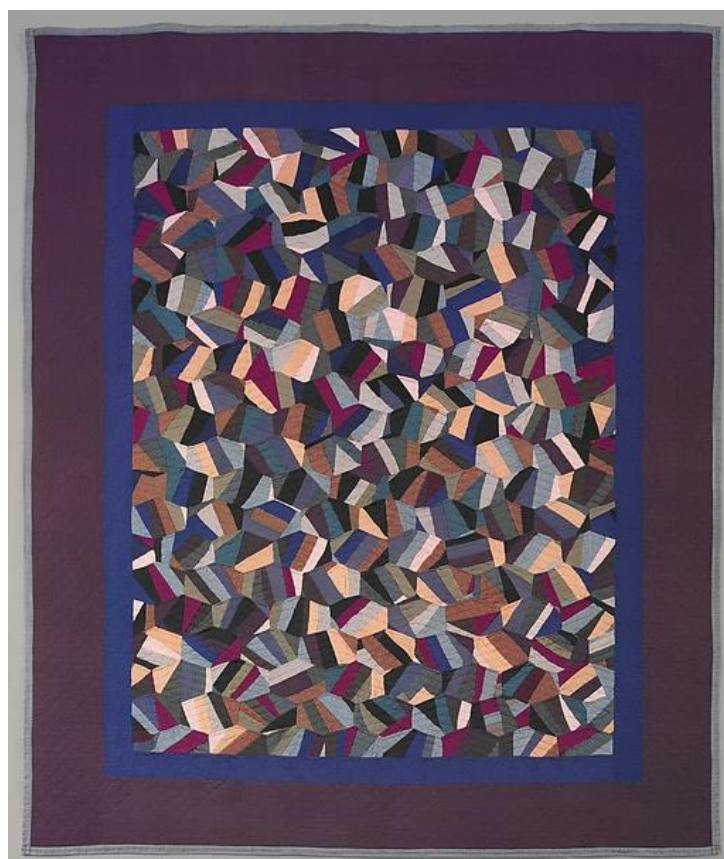


Рис. 164. Амиши (Иллинойс). Одеяло. Ок. 1910–1920



Рис. 165. Одејало. Огайо (США). Ок. 1920



Рис. 166. Э. Стайхен. Проект текстиля
«Принт Американа: Сигареты и Спички». 1927

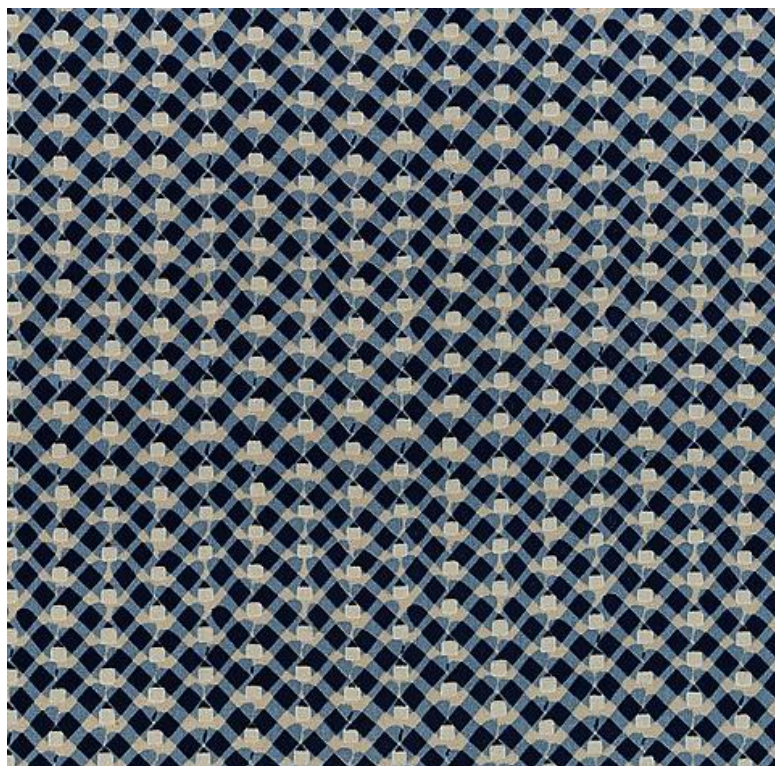


Рис. 167. Э. Стайхен. Проект текстиля
«Принт Американа: Кусочки сахара». 1927

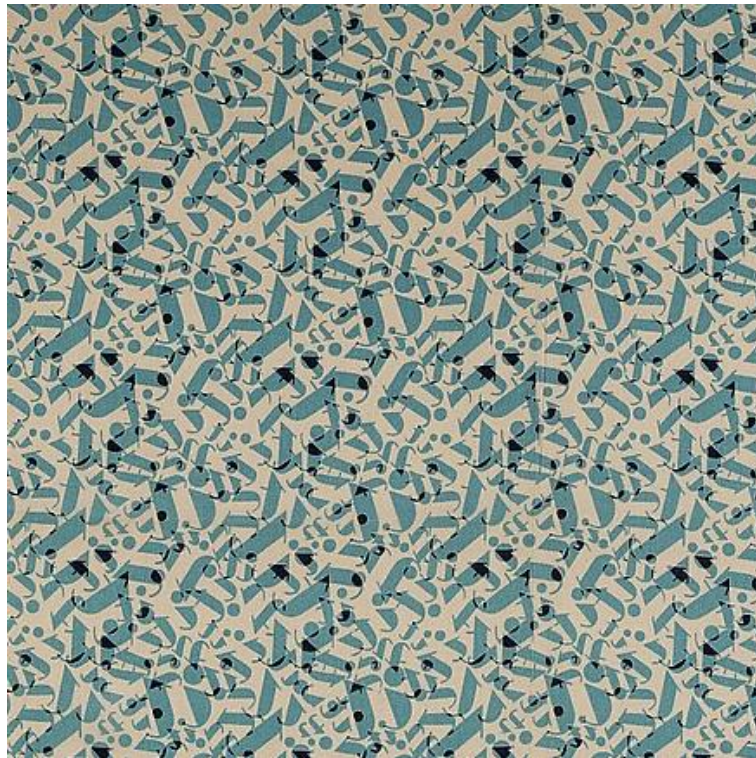


Рис. 168. Р. Грин. Проект текстиля
«Принт Американа: Это». Ок. 1927

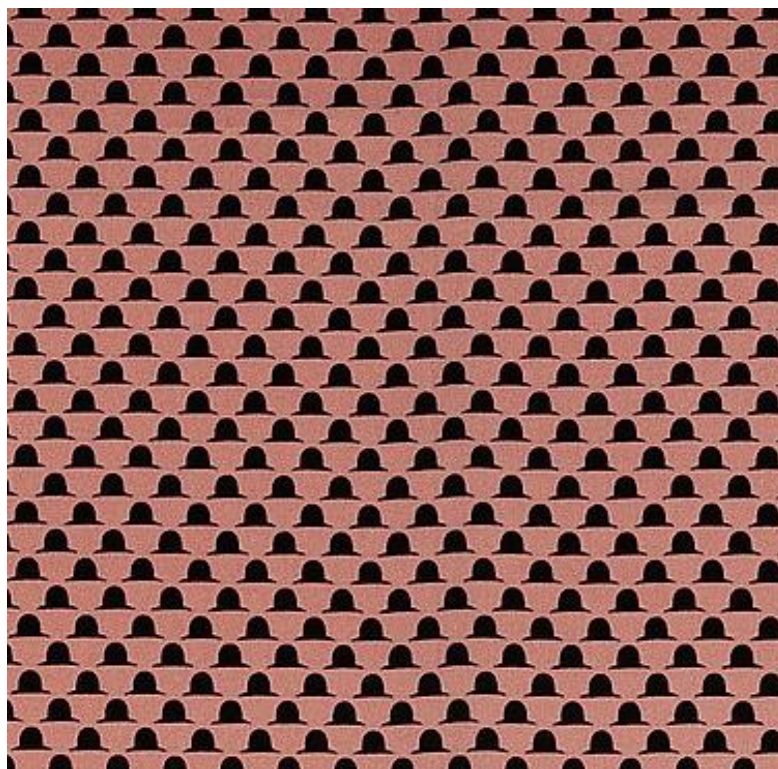


Рис. 169. Дж. Хэлд. Проект текстиля
«Принт Американа: 100 процентов». 1925

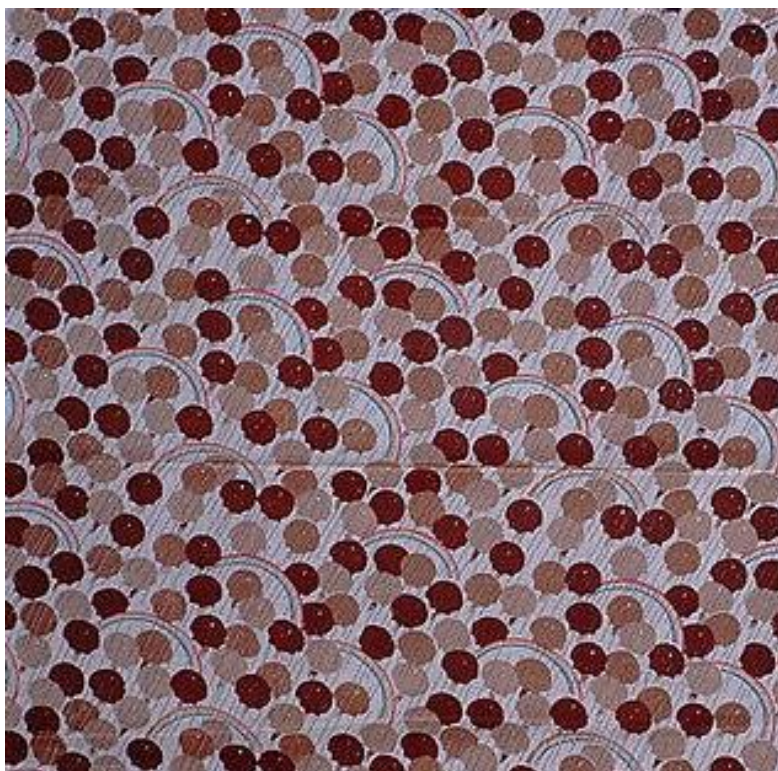


Рис. 170. Дж. Хэлд. Проект текстиля
«Принт Американа: Апрель». Ок. 1925

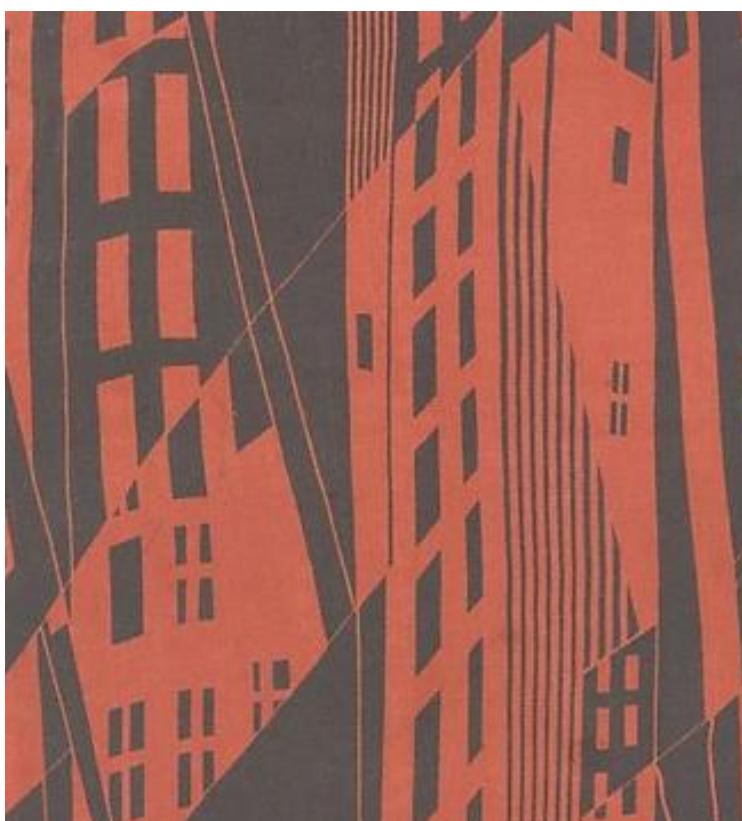


Рис. 171. К. Найт. Проект текстиля 85 «Манхэттен». 1925



Рис. 172. Фотография модели в платье из ткани коллекции
«Принт Американа». 1925



Рис. 173. Фотография моделей в платьях из ткани коллекции «Принт Американа». Начало XX века



Рис. 174. Э. Кауффер. Ковёр. Ок. 1929