

Вишеславський Г. А. Графіка Олександра Шульдиженка (Стахова) у контексті мистецтва нонконформістського руху в Україні.

Анотація. У статті досліджується творчість британсько-українського художника О. Шульдиженка (1922–1988). Вперше графіка художника (доволі часто використовував псевдо Стахов) розглядається у контексті культури СРСР, а також на тлі офіційного мистецтва і нонконформізму в Україні. Особливо уважно висвітлюються рухи у середині нонконформізму: андеграунд і різноманітні прояви «неофіційного мистецтва». Вперше позначені напрямки мистецтва, які за світоглядними налаштуваннями, тематикою, і арсеналом художніх засобів суголосні поетиці та естетиці О. Шульдиженка.

Завдяки систематичному дослідженню всього обсягу спадщини майстра (включаючи раніше невідомі періоди творчості) складено періодизацію творчості митця. На її основі створено і представлено читачеві реконструкцію шляху О. Шульдиженка у мистецтві.

Ключові слова: Олександр Шульдиженко, Alexander Stachow, графіка, художнє життя в Україні 1950–1980-х, нонконформізм, андеграунд, неофіційне мистецтво, «Тихий живопис», субкультура.

Вишеславський Г. А. Графика Александра Шульдиженко (Стахова) в контексте искусства нонконформистского движения в Украине.

Аннотация. В статье исследуется творчество британско-украинского художника А. Шульдиженко (1922–1988). Впервые графика художника (часто подписывал работы псевдонимом Стахов) изучена в контексте культуры в СССР, а также на фоне официального искусства и нонконформизма в Украине. Особенно внимательно рассматриваются направления внутри нонконформизма: андеграунд и различные проявления «неофициального искусства». Впервые обозначены направления которые по мировоззрению, тематике и по арсеналу художественных средств созвучны поэтике и эстетике А. Шульдиженко.

Благодаря проведенному систематическому изучению всего объема наследия мастера (включая ранее неизвестные периоды творчества) была создана периодизация творчества художника. На ее основе разработана и представлена читателю реконструкция пути А. Шульдиженко в искусстве.

Ключевые слова: Александр Шульдиженко, Alexander Stachow, графика, художественная жизнь в Украине 1950–1980-х, нонконформизм, андеграунд, «неофициальное искусство», «Тихая живопись», субкультура.

Vysheslavsky G. A. Graphics of Alexander Shuldizhenko (Stachow) in the context of the non-conformist art movement in Ukraine.

Summary. In his article G. Vysheslavsky explores the work of British-Ukrainian artist A. Shuldizhenko (1922–1988). For the first time ever, the artist's graphics (often signed with pseudonym Stachow) are considered in relation with the context of the culture in the Soviet Union, as well as on the background of the official and non-conformist art in Ukraine. Particular attention is paid to the trends inside of non-conformism: underground and various manifestations of «unofficial art». For the first time, the trends consonant by worldview, theme and arsenal of artistic means with the poetics and aesthetics of A. Shuldizhenko were specified.

Thanks to the systematic study of the artist's entire legacy (including previously unknown periods of work) the art periods of the artist were established. Based on it, the reconstruction of A. Shuldizhenko's way in art was developed and presented to the reader.

Keywords: Alexander Shuldizhenko, Alexander Stachow, graphics, artistic life in Ukraine in 1950s–1980s, non-conformism, underground, «unofficial art», «quiet painting», subculture.

Елена КОВАЛЬЧУК

**КОСТЮМ ГАЛАНТНОГО ВЕКА
В ИСКУССТВЕ И ПРОЕКТАХ МОДЕЛЬЕРОВ
XX–XXI столетий**

**К реалиям функционирования
исторической формы и возможностям
ее стилистической интерпретации**

Проблематика дизайнера исторического костюма (идея формы, технические и технологические нюансы) как и варианты ее подачи и интерпретации на театральных сценах, в кинематографе, реакция на исторический силуэт модных европейских подиумов всегда обусловлена множеством глубинных моментов, к изучению которых во всех нюансах историко-временного подхода, отечественная культурология и искусствоведение только подходят.

Интерес к костюмированной исторической тематике в визуальных видах искусств на протяжении всего XX в. всегда был достаточно высок. В последние десятилетия лавинообразно нарастает заинтересованность не только к историческим кинофильмам и сериалам, но и к тематике фэнтези, бьющей рейтинги зрительских просмотров, завоевывая экраны и премии. Громадную роль в образной интерпретации подобного продукта играет тонкая стилизация художником того или иного типа исторического костюма и отработка определенного интерьерно-пространственного континуума. Костюм на сцене, а тем более на экране — это всегда тончайшая стилизация исторического силуэта и экстраполяция его образных нюансов в качества главных характеристик персонажа, его привычек, предпочтений, раскодирования скрываемых и нескрываемых недостатков. Это всегда тончайшая работа мастера по костюмам, предполагающая обработку громадного исторического материала и выработку своего образно-психологического алгоритма, который и создает неповторимую образность того или иного художественного продукта.

Европейский зритель погружен в глубины своей истории с детства. Система образования построена таким образом, что изучение культурно-исторических пространств идет активно, последовательно и с максимальной творческой отдачей. Обязательные путешествия внутри своих стран с посещением культурно-исторических объектов, художественных и исторических музеев, а также действующих выставочных экспозиций художников и дизайнеров, делает мир истории живым и близко знакомым. У зрителя создается собственная индивидуальная культурная программа, которая активизирует его, делает благодатным потребителем любой новой версии и интерпретация известных или вновь сочиненных сюжетов

с исторической основой, способным активно считывать нюансы и кодировки предложенных творцами новых исторических или параллельных реальностей.

В этом смысле образность стилиа одежды XVII–XVIII в. также неоднократно находила отражение и презентацию в искусствах XX и XXI вв. Распределение барочно-рокайльных приоритетов в художественном пространстве XX в. — крайне неравномерно. Что же привлекает режиссеров театра, сценографов, кинематографистов, художников, модельеров к этому хрупкому (по аналогии материалов — как фарфор) периоду, потерпевшему столь мощное историческое крушение? Как отметил Й. Хейзинга: «наше собственное время постепенно стало вновь осознавать высокое содержание искусства XVIII века. XIX век потерял чутье к игровым качествам предшествующего и не заметил всего серьезного, что за ними таилось. В элегантно витиеватости, богатстве форм орнамента рококо, скрывающего, как в музыкальных украшениях, прямую линию, он видел только неестественность и слабость. Он не понимал, что дух XVIII века в этой игре мотивов сам сознательно искал пути назад к природе, но в выдержанной форме, исполненной стилиа. <...> Не многие эпохи искусства умели выдерживать серьезное и игровое в таком чистом равновесии, как рококо. И не многим эпохам удалось достичь такого созвучия между пластическим и мусическим выражением, как в XVIII веке» [15, с. 211].

Амплитуда творческих ответов искусств XX в. достаточно широка. Желаящим прикоснуться и постичь тонкие нюансы, составляющие основу красивой жизни и галантных отношений с их изысканностью, театральностью, умением жить легко, не драматизируя, XVIII в. предоставит широчайшую возможность к очередной попытке расшифровать слова Талейрана «кто не жил до 1789 года, тот не знает всей сладости жизни». И тогда работа творческого коллектива, увлеченного считыванием контекста исторической бытийности персонажей, обязательно проляжет через тонкости костюма, детали интерьера, изучение нюансов галантного поведения героев того периода, когда женщина и любовь к ней стояли в центре существования, провоцируя практически из ничего интригу, театральность и умение жить красиво.

Напротив, любителей изучения подводных течений психологических характеристик и социальных аспектов развития истории, XVIII век привлечет трагическим финалом, тем, что неумолимо вызревало в недрах этой роскошной и рафинированной культуры и что, в конце концов безжалостно отсечет ее красоту.

Весомым аргументом европейской исторической сцены XVIII в. является мода, которая разворачивает свое бытийное существование гораздо сложнее и глубиннее, чем это кажется историкам костюма. «Понятие стилиа и моды стоят к другу другу ближе, чем это обычно признается ортодоксальным учением о красоте. В моде тяготение живого, действующего общества к прекрасному перемешано со стра-

стями и чувствами: кокетством, тщеславием, гордостью; в стилие это тяготение к прекрасному выкристаллизовано в чистом виде» [15, с. 209–210]. Через костюм представлены не только социальные аспекты самопрезентации высшего слоя общества, в нем много скрытых деталей и пружин, которые несут мощнейшую информацию о нравственных, скрыто психологических, религиозных и иных предпочтениях их владельцев. В этом костюме есть своя философия полноценного развития и своя подтекстовая драматургия.

Вместе с тем, это последний оригинальный стиль европейской аристократии и фарфоровая утонченность барочно-рокайльного дворянского костюма XVIII в. — не только зримая полноценная картинка ярко выраженной формы, представляющая свое отражение во всех сферах культурного бытования, но и презентация своеобразного конца долевой линии развития дворянского костюмной презентации, уходящей своими корнями в XVI в.

В XV в. западноевропейский костюм представителей дворянства, как носитель высшей социальной и четко оформленной модной идеи, находится в переходной фазе. Он, освобождаясь от влияния средневековых готических напластований, постепенно входит в силу своего самостоятельного светского бытования. Одну линию развития определяет изощренное великолепие венецианского образа жизни. Любовь к роскошному женскому телу, столь блистательно открытая Джорджоне («Спящая Венера») и продолженная Тицианом («Флора», «Любовь земная и небесная», «Портрет Изабеллы д'Эсте», «Портрет молодой женщины») будет подчеркнута великолепием шелково-бархатных нарядов, не стремящихся сильно стягивать плоть, усилена яркостью костюмных аксессуаров и отблеском модных рыжеватых волос. Венецианский модный зачин XVI в. на какое-то время уйдет в тень, чтобы в XVIII в. выйти на новый рубеж и расставив новые приоритеты культуры венецианского костюма (в том числе и маскарадной), привести на сцены мира героев драматургии К. Гоцци и К. Гольдони.

Вторая же линия развития — жестко зафиксированная графическая четкость черного испанского силуэта XVI в., усиленная звучанием жестко держащих голову пюленых воротничков и неумолимостью брони женского корсета («железное тело»), будет формировать неумолимый образ испанской аристократии, столь блистательно представленной в произведениях Эль Греко («Погребение графа Оргаса», «Портрет Хорхе Мануэля»). Образ, который жесткой христианской презентативностью был рассчитан на века, ненадолго переживет свои временные рамки, чтобы рассыпаться деталями костюмных нюансов противоположного себе протестантского мировоззрения. Его отголоски мы будем видеть в «Автопортрете с Изабеллой Брандт» Питера Пауля Рубенса и многочисленных групповых и индивидуальных портретах голландского бюргерства первой половины XVII в. («Банкет офицеров стрелковой роты св. Георгия» Ф. Хальса).

После жестко запрограммированного XVI в., XVII век отразит в костюме свои нормативы. Уходит в историю излишний религиозный фанатизм; неумолимо нарастает светское начало, в реалиях которого человек привыкает, ценить вкус жизни. И главное: герой XVII в. — всегда индивидуальность. Эти яркие нюансы судеб в некоей дополнительной костюмно-интерьерной презентации, будут важны в портретной и жанровой живописи XVIII в.

В них все определяет личность — яркая, неординарная, коварная, неожиданная, нередко обаятельная. Отвечая запросам тщеславных заказчиков, художник (такой же активный участник времени), конечно же в деталях описывает социальные характеристики костюмного облачения персонажей. Именно в это время живописцы отработывают особые технологии для передачи блеска золотой и серебряной нити, тонкости кружевных нюансов, фактурность бархата или торжественный блеск шелка.

Портретная галерея этого периода костюмно демонстрирует национальные, социальные и религиозные предпочтения персонажей. Обитатели испанского двора, в блистательно-психологическом исполнении Диего Веласкеса, демонстрируют чванливость и спесь, великолепии и холодную отстраненность царственных небожителей (портреты Филиппа IV, его родственников и наследников). Портреты маленьких и подрастающих инфант презентуют угловатую жесткость корсетов и неудобную для подросткового возраста форму женских подъюбников («Менины», «Портрет инфанты Маргариты»). Привычная для презентации имперского величия Габсбургов, эта тяжеловесная жесткость немыслима для их сверстниц — обитательниц дворцов Франции, Англии или Италии. Общий абрис подобного силуэта будет подхвачен фикжмовыми формами XVIII столетия, при этом суть их будет кардинально переосмыслена.

Костюмные детали героев Франса Хальса позволяют считывать нюансы психологических изменений прогрессивно развивающегося голландского протестантизма («Улыбающийся кавалер», «Питер ван ден Броке», «Портрет Виллема ван Хейтенхейзена»), смело избавляющегося от первичной зависимости от испанских костюмных влияний, в отработке национального варианта общеевропейского силуэта с тонкими смыслами индивидуальных вкраплений.

Самым театрално-кинематографичным художником XVII в., умеющим ценить и использовать костюм окажется Рембрандт. Его портретные творения способны вспыхивать оттенками многочисленных деталей обильно-костюмированных персонажей («Автопортрет с Саскией на коленях», «Молодая женщина, примеряющая серьги», «Флора», «Портрет смеющейся Саскии», «Ночной дозор»), «Портрет мужчины с жемчужиной». Автопортретная активность Рембрандта также отмечена обильной костюмной подтекстовкой. Известна любовь художника к сменяемости подобных деталей и к собственному многочисленному костюмиро-

ванию (автопортреты 1634–1640 гг.). Активной работе с антуражем способствовало наличие в его доме обширной коллекции оружия, посуды, драгоценностей, одежды и тканей. Их активное использование в работах живописца, прозвучит мощным свидетельством внутренней игровой программы самого живописца, его склонности к театрализации и саморежиссуре.

Характерно, что пышная и богатая костюмная программа Рембрандта мгновенно «сворачивается» под напором трагических жизненных обстоятельств. Она, отраженная в многочисленных автопортретах живописца после 1740-х, резко «нищает», отражая жесткий психологический перелом внутреннего мира художника. И только тогда из глубин личностного мира мастера зазвучит мощнейшая музыка его внутреннего «я», чтобы навсегда стать выражением его ярчайшей психологической программы.

При всем разнообразии персонажей XVII в. их объединяет одно — яркая индивидуальность самих героев картин, их сила, заинтересованность, напор и энтузиазм. Костюм лишь весомое и значимое, но все же дополнение. Скользя глазами по деталям антуража и одежды, взгляд зрителя неизменно притягивается к лицу — средоточию характера, индивидуальности, критерию судьбы.

Все меняет вторая половина XVII в., новый модный нарратив задает Франция. Блистательный Король-Солнце и хоровод фавориток, многие из которых — знаковые фигуры в истории костюма: сдержанно-скромная Луиза де Лавальер (символ элегантности и простоты) блистательно-дерзкая Атенаис де Монтеспан (символ чувственного изобилия)¹, красавица Анжелика Фонтанж оставившая долгий след в истории моды² и, наконец, мадам де Мантенон — образец сдержанно-молитвенного финала великого правителя.

Для любого историка костюма и стиля каждое из этих имен — вехи не только развития жизненных приоритетов блистательного Людовика XIV, но и целая торжественно-величественная эпоха, церемониально выстроенная вокруг человека, поставившего себя на пьедестал абсолютного величия. Это выразительный заповед будущего «галантного века», его преддверие.

¹ Для сокрытия факта ее беременности был придуман силуэт «кунтуш» — домашняя свободная форма, широким колоколом ниспадающая вниз. Ношение «кунтуша» предполагало использование корсета и юбки с панье. Иногда «кунтуш» опоясывали шарфом и подтягивали, демонстрируя нижнее платье. Для создания правильной формы платья шились из гладкой и узорной материи. Образцы подобной модели нередко встречаются на картинах Шардена. Форма «кунтуша» четко просматривается в некоторых фасонах молодого Ив Сен-Лорана для Дома Диор. Она же была продемонстрирована на показах Дж. Гальяно в 2011 г., так же для Дома Диор.

² Силуэт «фонтанж».

Художественная игра этого периода, осуществляемая в границах барокко и классицизма, величественна и торжественна. Главный представитель французско-го классицизма — Николя Пуссен — своих программных работах сумеет подчинить антикизированной наготу и программную историчность своих костюмированных героев высокой идее. Антураж и костюм в его произведениях — немаловажные, но все же детали, которые призваны были усилить высоту звучания «белого стиха» главных персонажей.

Именно из этого периода будут черпать свои художественные идеи представители группы «Мир искусства» (версальская серия А. Бенуа, «Книга маркизы» Сомова, стилизованные работы Лансере и т. д.). Из жестко материального, до краев заполненного критическим реализмом «передвижников» времени, молодое поколение художников стремится реанимировать утерянные категории прекрасного. Для многих из них (А. Бенуа, К. Сомов, Е. Лансере, немного В. Борисов-Мусатов и др.) вождеденной художественной Меккой станет французская культура XVII в., мир вечного Версаля, забытых празднеств и карнавалов. Это будет не просто реконструкция прошлого, это взгляд человека конца XIX — начала XX столетия на умение жить по-иному, существовать исходя из законов красоты и изысканности, превращать свою жизнь в беспечный мир празднеств и приключений.

Интеллектуал А. Бенуа обладал умением «транслировать себя в прошлое», справедливо считая, что его отношение к прошедшему было более чутким и нежным, чем к настоящему. Знаком архитектуры и садово-паркового искусства, костюма и этикета, Бенуа наполнит свои исторические пейзажи хорошо костюмированными персонажами. В его «Прогулке короля» (1896) мощными цветовыми пятнами «высвечивают» элегантно мужские жюстокоры, увенчанные «львиными гривами» — знаковыми париками времен Людовика XIV. В «Прогулке короля» (1906) кавалеры уступают место дамам, активно презентующим, приоритетную вертикаль прически и сложную (турнюрную) устроенность юбки «фонтанж».

Французские увлечения К. Сомова будут на протяжении жизни колебаться в широкой амплитуде от ранней лирики до позднего усиленно сатирического подхода. Его «Вечер» (1900–1902) не просто наполнен прелестью гаснущей перспективы уходящего дня, тщательным воспроизведением пространственных ландшафтных аллей французского регулярного парка, он несет дополнительную костюмно-цветовую информацию. Одежды присутствующих дам ведут свою «родословную» из одного рокайльного корня, но все же они принадлежат к несколько различным временным пластам. Одна из героинь одета в платье «полонез» (игриво-элегантная форма эпохи раннего Людовика XV и его жены Марии Лещинской). Стоящая рядом с ней дама — это уже платье формы «франсез» (модный силуэт времен Людовика XVI), которое, как правило, в реальной жизни того времени было не менее цветисто и ярко, нежели предложенный «польский» вариант. Цветовое

«умаление» французского костюмного варианта делалось художником сознательно. Присутствие второго яркого костюмного персонажа создавало бы не только конкуренцию мощных цветовых пятен, но и привносило бы в картину совсем другую эмоциональную тональность, способную разрушить атмосферу тонкой мелодичности произведения, что не входило в планы мастера.

Его более поздние работы, хоть и продолжали иногда линию поэтических исканий ранних поисков («Пьеро и дама», 1910), но чаще отражали изменившийся менталитет художника. В работах этого периода мощнее звучит красочно-костюмная конкретность темы домино («Карнавал. (Язычок Коломбины)», 1913) или усиливается мощно-саркастическая акцентировка, в которой костюм и прическа персонажей становятся лишь вспомогательной деталью новой художественной игры мастера («Книга Маркизы», 1918).

Воплощение интересов художников группы «Мир искусства» оставит в истории культуры не только широчайший пласт своеобразной, театрално-игровой живописи, но и откроет дорогу на профессиональные театральные подмостки качественным живописцам, переведя роль театрално-декорационного искусства (и костюмного в том числе) на совершенно иной творческий уровень.

Уровень художников «Мира искусства» подтвердил негласную истину о необходимом знании не только того предмета, который в дореволюционной Академии искусств назывался «материальная культура» и предполагал фактическое знание будущими профессиональными живописцами интерьерно-дизайнерских основ и обязательной истории костюма, но и необходимость постижения более глубокого философского и эстетического знания, которое конкретизирует возникновение той или иной исторической формы и условия ее бытования в определенный временной промежуток. Художник должен научиться схватывать дух времени, постигая его через понимание литературы, музыки, театра, через изучение тонкостей этикета и деталей взаимоотношений людей, что конечно же обязательно скажется на моментах бытования костюмной формы в будущем произведении любого вида искусства. Галантный век — один из сложнейших в этом отношении. В нем много истинного великолепия, в нем есть особый аромат аристократического существования и особого, артистического чувствования жизни, которые так трудно было уловить и художникам рубежа XIX–XX вв., и мастерам XX века. Но разве это не ставит интереснейшую задачу перед представителями разных видов искусств?

По-настоящему Галантный век (франц. *Fêtes galantes*) проявит себя тогда, когда эта торжественная игра XVII в. истаёт, изменит свою значимость, чтобы вывести на первый план беззаботность, утонченность, элегантность, чистое и незамутненное удовольствие радости жизни, сексуальность, рафинированность. В культуре редко когда так «сближаются» стиль и мода, а стало быть, игра и искусство, как

в рококо. Игровое качество искони отличает этот стиль как один из его существенных признаков» [15, с. 209–210]. Амплитуда этой игры достаточно широка, ее полноценно демонстрирует литература, музыка, театр, архитектура и изобразительное искусство.

Временные рамки — это расцвет абсолютизма, который закладывается в идеологически вызревших, театрализовано оформленных номинациях Людовика XIV, охватывает в высшем периоде своего расцвета временной отрезок с 1715 г. по 1770-е, т. е. время правления Людовика XV и находит свое трагическое, но естественное завершение с началом Великой французской революции (1789).

Роль первого мастера, сумевшего полноценно презентовать модный силуэт, великолепно исполнит утонченный и загадочный Антуан Ватто. Художник, имевший на ранних этапах своего творческого становления непосредственное отношение к театру, легко «создавал свои “воображаемые спектакли”, в которых органично проявлялся его дар искуснейшего мастера мизансцены» [8, с. 9]. Удивительно тонко уловив веяния времени, он воплотил в жизнь героев зачарованного галантного зеркала, представив зрителю своеобразный театр утонченных отношений и куртуазной любви. Его картины, способные раскрывать тончайшую поэзию бытия, запечатали для потомков разнообразнейшие типы французской аристократии начала XVIII в. Дамы и кавалеры Ватто «предаются мечтам, задумчиво перебирают цветы, обмениваются молчаливыми взглядами. Шелк их одежда улавливает свет, и эти танцующие блики преобразуют рожицу в приют блаженства» [1, с. 455].

Живописец, склонный изображать небольшие галантные сценки, балы, маскарады, любил представлять разнообразие драпировок, нарядов, головных уборов. «Тончайшее чувство цвета проявляется, быть может всего нагляднее в нейтральных — серых, оливковых красках Ватто, с которыми сопоставлены розовые, лимонно-желтые, сиреневые, алые и синие. Он видел цветные тени на белой одежде, он передавал игру света то розовым по вишнево-красному, то голубым — по изумрудно-зеленому. Среди живописных завоеваний Ватто — выразительность едва уловимых нюансов “бесконечно малых”, но эмоционально емких художественных величин, и возникающая на этой основе лирическая трепетность красочных звучаний» [8, с. 20].

Герои Ватто предвосхитят будущее нового века и очертят основные его параметры: театральность, изысканность, хрупкость, загадочность, сексуальность, утонченность. В его работах видно приятное сочетание всех прихотей французской моды и нюансов ее колористических тонкостей. Она будет представлена настолько зримо, весомо и полноценно, что искусствоведы и историки костюма до сих пор не пришли к единому заключению — кто же является автором модной детали — «складки Ватто», которую неоднократно воспроизводил сам худож-

ник¹. Подхватил ли он причудливый элемент модных экзерсисов предмодельеров XVIII в., сделав его узнаваемым фактором своей вселенной. Или наоборот, с его полотен он элегантно шагнул в жизнь и стал весомым фактором модного силуэта, чтобы отразиться в многочисленных портретах своего времени, выйти на театральные сцены, неоднократно воплотиться в экранизациях литературных и драматургических сюжетов европейским кинематографом.

Великолепная презентативно-портретная живопись XVIII в. — блистательная галерея дворянства — насквозь интерьерно-костюмна. Никогда костюм аристократии не будет столь рафинирован, максимально красив и показательно театрален, как в эту эпоху. Он заполнит все пространство картин, зрителю будет предоставлена возможность любоваться изысканностью силуэтов и тонкостью цветовых оттенков, многочисленными модными деталями и аксессуарами, великолепием прически. Глубина к подходу психологических характеристик конечно же будет играть свою роль, но все же отступит на второй план. Никогда в истории великолепие антуража и блеск костюмно-модных деталей не будет столь блистателен, бесконечно тонок в разнообразии деталей и модных нюансов главных персонажей.

Ключевое слово стиля — рокайл (франц. *rocaille*). Как доказано исследователями оно означало «украшение в виде грубо обработанных камней (*roc* — скала) и раковин, которыми декорировали садовые гrotты и фонтаны. Мастера этого дела были известны как *rocailleur*. Со временем слово приобрело особый семантический ореол: каприз природы, прихоть воображения, нечто необыкновенное, причудливое, вычурное. Отсюда и термин *гососо*» [4, с. 12–13].

Обратимся к самой сути Галантного века. Что означает слово галант? Семантика этого слова двойственна. «Согласно старой куртуазной традиции, оно адресовано человеку учтивому, обходительному, любезному, связывалось с благородством и порядочностью; вместе с тем, к нему прибегали, когда речь шла о героях и героинях любовных приключений (в разговорной практике — ухажер, волокита; *la fame gallant* — женщина легкого поведения). Впрочем, слово могло употребляться и в значительно более широком смысле к концу XVII в. вырабатывается своеобразное понятие галантности, обозначающую не только узкую сферу утонченного любовного поведения, но, шире, стиль и образ жизни, основанный на приятном искусстве быть приятным» [16, с. 54].

Галантным считался человек, чьи манеры, речь и костюм были безукоризненны. Этими смыслами было наполнено практически все: в живописи (благодаря Ватто) проявил себя жанр — «галантной живописи», на театральных подмостках

¹ Суть формы состояла в том, что «платье на спине имело особый покррой: полотнище ткани было закреплено на плечах в глубокие складки, свободно распускавшиеся книзу, что придавало одеянию особый вид (складка Ватто)» [6, с. 86].

игрались «галантные балеты» и даже первый европейский модный журнал «Галантный Меркурий».

И все же галантность это не только совершенство костюма, безукоризненность манер. Современники говорили, что «словом “галантный” называют все то, что есть наиболее искусного и изысканного, рафинированного и духовного в искусствах; так называется то неуловимое (*je ne sais quoi*), что составляет цвет и блеск вещей. Галантность есть не только в прекрасных стихах, изящной словесности и в красивых выражениях т. е. в произведениях чистого духа; ее можно найти в оружии и в мебели, в упражнениях и в играх, в удовольствиях и в играх — я имею ввиду удовольствиях светлых умов и наслаждениях прекрасно мудрых» [16, с. 54]. И передача этой тонкой, едва уловимой великолепной галантности станет одним из условий успеха в кино, на театральной сцене, или модном подиуме. Этот тонкий аромат (*je ne sais quoi*) то, что нельзя объяснить.

Культивация наслаждений как основной принцип жизни. Гедонизм был одним из отличительных жизненных принципов аристократов XVIII в. и Галантного века. А еще галантность означало изысканную вежливость, чрезвычайную обходительность. Как основа взаимоотношений мужчины и женщины. Оно включало в себя поклонение женской красоте, служение даме. Женщина была «богиней» и «властительницей дум».

В основе галантных отношений — изысканный флирт. Светское общество проповедует легкость и изящество. Специальные школы учили тонко улыбаться, грациозно нюхать табак, красиво раскланиваться, интересно говорить. Любовь, сведенная к непрерывному, а порой и опасному кокетству была основой взаимоотношений аристократов. Хорошо воспитанная дама могла, не выходя за рамки приличий, флиртовать с несколькими кавалерами. Никакой фамильярности. В моде был именно флирт, с многочисленными оттенками недомолвок, полутонов и намеков, не приводящих к реальным последствиям.

Язык изысканного флирта был многогранен. Как один из вариантов — тщательно отработанный «язык мушек»¹. Композиционное экспонирование бархатного пластыря четко давал знать кавалеру о настроениях дамы. Если настроения менялись, в арсенале женщины была мушечница, которая позволяла быстро привести в действие новый эмоционально-психологический акцент. Но и это было не все. Возможности галантной коммуникабельности дополняли «язык вееров»², «язык

¹ Например, круглая мушка между виском и глазом называлась «убийцей» или «страстной особой». Если на лице было две-три мушки, то их интерпретация зависела от возраста женщины, ее положения и репутации и т. д.

² Работе с веером уделялось большое внимание. На специальных уроках танцев и этикета он был немаловажной частью общей любовной игры. В книге «Учебник четырех цве-

цветов»¹. Возможности галантного арсенала были практически безграничны.

Еще одно ключевое слово Галантного века — игра. Человек не столько жил, сколько играл в жизнь. Уловив этот игровой нюанс Й. Хейзинга точно заметил: «Вспомним ли мы о саксонском фарфоре или о более утонченной и нежной, чем когда-либо прежде, пастушеской идилии, об украшении интерьера, о Вагто и Ланкре, о навивном увлечении экзотикой, играющем эксцентричными или сентиментальными фигурами турок, индейцев или китайцев — впечатление насквозь игрового качества рококо не покидает нас ни на минуту» [15, с. 209–210].

Главный враг Галантного века — скука. Ему характерна маскарадная культура, любовь к переодеваниям. Многочисленные пьесы и комические оперы того периода обыгрывают много численные сцены с переодеваниями. Сцена наполняется «легкими» жанрами. Во Франции комические оперы создавали П. А. Монсиньи, А. Гретри, Ф. А. Филидор. В. А. Моцарт тоже отдал дань этому жанру — «Свадьба Фигоро», «Похищение из серала».

Стиль рококо отразил свой вариант духа галантности в камерных архитектурных формах, обслуживающих преимущественно сферу интимной жизни (салон, будуар, кабинет), предусмотрительно наполнив их особой мебелью с «хрупкими столиками и пуфами, стоящими на тонких, загнутых книзу ножках, как балерины на пуантах» [5, с. 264]. Персонажи многочисленных аристократических портретов XVIII в., начиная с мадам де Помпадур (худ. Ф. Буше), тщательно демонстрировали зрителям изящное умение аристократок «боком опускаться на мягкие кресла с изогнутыми танцующими ножками или полулежать в кокетливых позах на канапе и кушетках» [6, с. 81–82]. Добавим еще, что модный силуэт роскошного вечернего платья потребовал определенной корректировки идеи подлокотников (как вариант их полное исчезновение).

В женщине этого периода рококо цениться пикантность, она хрупка и изящна. «Женщины тонки и легки. Корпус затянут в тончайший корсет и как стебель выглядывает из чашечки кринолина. Маленькая ножка в ажурном чулке открывается

тов» (*Le Livre de Quatre Couleurs, 1757*) маркиза Луи Антуана Карасьолли, где описывались дамские туалеты и манеры, отдельная глава отводилась «языку веера». В Лондоне работала «Академия по обучению манерам пользования веером». Сигналы веера в женских руках должен был уметь считать любой кавалер.

¹ «Язык цветов» понимали все, играющие в галантную игру. Для непосвященных имелись цветочные словари, которые активно публиковались в течении всего XVIII в. Значение имела разновидность цветка и его цвет. К примеру широкую градацию значений имели мак (красный — удовольствие; желтый — богатство, успех), розы (красная — настоящая любовь; белая — вечная любовь, тоска, добродетель, чистота, скрытность; желтая — дружба, счастье, радость; розовая — вежливость, учитывая любезность; коралловая — желание, страсть) и т. д.

по шиколотку из-под легко вздымающейся юбки. Пудренные маленькие головки уравнили возраст» [6, с. 82]. У нее должна быть осиная талия, узкие бедра, маленькие ступни, круглое лицо. И это опять-таки — Франсуа Буше, чьи персонажи в образах мифических богинь отражаются в бесконечных зеркалах придворных интерьеров.

Роскошный интерьер для человека XVIII в. играет огромную роль. В воспоминаниях Джакомо Казановы пространство соблазнения прокомментировано следующим образом: «Салон был украшен великолепными зеркалами, люстрами из горного хрусталя, канделябрами из золоченой бронзы огромным трюмо над мраморным камином, отделанным вставками из китайского фарфора <...>. Рядом находилась другая комната, восьмиугольной формы, в ней стены, пол и потолок были покрыты дивными венецианскими зеркалами, повторявшими бесчисленные отражения» [11, с. 43–44]. Похожая восьмиугольная комната с зеркалами, свечами, картинами прекрасно подает пространство в начальных сценах фильма «Казанова» (1976) Федерико Феллини. Костюмно-хореографический сексуальный танец, исполняемый главными героями в этом почти круговом, затененном таинственным отблескивающим в полумраке пространстве, образно усиленном ломаными тенями, является мощной зрительной прелюдией к презентации истории известного итальянского любовника¹.

После «кунтушей» и «складок Ватто», появляется форма «полонез» (польское платье). Общая форма укорачивается, позволяя увидеть ножку, юбки значительно увеличиваются в объемах. На нижнюю пышную юбку, надевали верхнее платье, очерчивая талию узким корсажем спереди. Общий силуэт определял турнюр — подушечки, подвязанные на талии и фижмы. Сзади платье искусно драпировалось тремя полотнищами. Все дополняла средней высоты прическа, всегда активно декорированная. Подобные разнообразия женского силуэта в этот классический век женщины, век наслаждения конечно же не случайны.

Мужской костюм периода регентства и расцвета рококо был не менее прихотлив и великолепен. Жюстокор, а позднее и аби (*habit à française*) (бархат, шелковое сукно) элегантно облегли мужской стан. Они не застегивались спереди, демонстрируя шелковую декоративность цветных жилетов (узорная парча,

¹ Итальянцы в XVIII в. в целом одевались по общеевропейской моде. О состоянии последних французских модных новинок венецианцев в начале каждого сезона «оповещала» кукла, выставленная в витрине на главной улице Мерчере. Авторы многочисленных фильмов, посвященных похождениям Казановы, чаще всего работают с узнаваемой костюмной образностью своего времени, сильно не педалируя региональные особенности, хотя и используя детали венецианского карнавального костюма — плащ табаро, капюшон баута, треуголку и маску с гротескным птичьим профилем.

бархат, репс или атлас), белизну сорочек, эффективность оформления шеи шарфом, бантами или кружевами.

Мужской костюм мог быть обильно украшен изысканной вышивкой т.к. «в это время в Париже располагалось немало мастерских, специализировавшихся на вышивании. В своей “Энциклопедии” Дидро подробно описал работу одной из таких мастерских, где покупатель-заказчик обычно выбирал уже готовую вышитую ткань, после чего ее резали и кроили. Такой метод использования материала называли *à la disposition*» [10, с. 72].

В период расцвета широких женских панье, в полы мужских одеяний могла быть вставлена проволока или сильно проклеенная ткань. «Кавалер Дю Кап Вер (в пьесе Вольтера) на примерке, обращаясь к портному, говорит: “сделайте мне полы так, чтобы когда я вхожу в карету, они стояли как панье у дам”» [6, с. 94]. Все завершали кюлоты — короткие штаны (привилегия аристократии), которые носились с чулками и подбирались в общий тон со всем костюмом. В целом получался мощный единый ансамбль, продуманный во всех своих деталях и полностью отвечающий той ситуации, в которой находился герой. Последнее было важным, т.к. мужской костюм, как и женский менялся несколько раз на день.

Парики мужчин в период рококо существенно видоизменяют свою форму. Эволюция идет от больших «львиных грив» времен Людовика XIV до компактных размеров, дополненных буклями с боков и надо лбом. Военные, которым мешали длинные пряди, начинают завязывать их сзади лентами, что быстро подхватывается гражданским населением. Людовик XVI не любил большие широкополые шляпы времен своего отца, поэтому появляется фасон шляпы-треуголки, которую из-за бережного отношения к дорогому парикку чаще носили под мышкой. У богатых людей (тех же галантов), париков было много, их меняли в зависимости от ситуации. Нередко процесс одевания завершал ритуал пудрения парика и нанесения (при желании) косметики.

Знание всех этих деталей и тонкостей составляет большой процент успеха фильмов, созданных на материале XVIII в. Пожалуй лучшим из них является работа британского кинорежиссера Стивена Фрирза «Опасные связи» (1988), снятая для Голливуда по мотивам произведения Ш. де Лакло¹, получившая премию «Оскар» за лучшие декорации (худ. Стюарт Крейг, Джерард Джеймс) и костюмы (худ. Джеймс Эчисон).

Фильм начинается с посвящения зрителя в «святая святых» аристократии: с утреннего ритуала облачения героини — маркизы де Мертей и не менее тщательной

¹ В главных ролях: Гленн Клоуз (маркиза де Мертей), Джон Малкович (виконт де Вальмон), Мишель Пфайффер (мадам де Турвель), Ума Турман (Сесиль де Воланж), Кяну Ривз (Шевалье Дансени). Производство: США–Великобритания.

экипировки виконта де Вальмона. Перед зрителем последовательно разворачивается ритуал ежедневного создания идеального аристократического образа, подбор его тщательно выверенных деталей, связанных единой целью — будущим действием обольщения и самопрезентации.

Камера тщательно демонстрирует своеобразный парафраз на тему утренне-королевского «леве» в исполнении хора вышколенных горничных и более мелкой прислуги. Сперва неглиже маркизы (Гленн Клоуз) — сорочка и распашной шелковый халат (модная новинка, пришедшая с Востока). Далее на тонкой талии затягивается жесткий корсет и крепится легкое дневное панье. Тщательно подбираются нежнейшие оттенки сочетаемости верхнего и нижнего платья. Недостающие декоративные детали крепятся многочисленными булавочками в области корсажа и на талии (вспомним восторженный монолог многоопытного лавеласа графа Альмавивы в «Женитьбе Фигаро» Бомарше о роли булавок в женском костюме и возможном запечатывании ими любовных записок). Идеальной нежности расцветки тканей и блеск шелка привносит в кадр элемент богатой изысканности.

Укладывание волос — это всегда отдельный сюжет, исполняемый либо умелой горничной, либо приглашенным парикмахером (последнее в вечернем варианте — обязательно). Тщательно подбираются шейные ленточки либо допустимые для дневных вариантов одежды драгоценности. Все завершает общее пудрение прически и области декольте и нанесение легкого макияжа. Презентационный выход маркизы де Мертей из будуара в начале фильма подается в долевого перспективе через систему анфилады и смотрится истинно по-королевски.

Гардероб виконта де Вальмона (Джон Малкович) не менее прихотлив и хоро-вод слуг вокруг мужчины исполняет не менее изысканный ритуал. С утра принимается ванна. За утренним кофе полируются ногти и производится персональный отбор будущего модного комплекта. Заглядывая в гардеробную, камера ненавязчиво демонстрирует зрителю обширную коллекцию натуральных (а, следовательно, и очень дорогих) париков, бережно накинутах на элегантные фарфоровые подставки, далее — отдельный отбор обуви и, наконец, завершающий этап и последний штрих — пудра для волос, ароматы. Снимается маска и пеньюар, предохраняющие лицо и одежду от пудры. В результате перед зрителем предстает идеально срежиссированный образ героя-любownika. Его появление в кадре — прямо в салоне мадам де Мертей. Прелюдия закончилась, игра началась.

Начало фильма невероятно богато на зрительные впечатления. Завязывается не только интрига сюжета, намечаются будущие связи, и зрителя постепенно погружают в аристократическую изысканную среду, в тщательно отобранное пространство действия. Камера подает крупные костюмные планы героев в интерьерах, обставленных элегантными вариантами рокайльной мебели с прекрасной

шелковой обивкой. Общую роскошную панораму дополняют зеркала, картины, свечи. Герои перемещаются по залу, презентуя разные его ракурсы, и в сознании зрителя закрепляется мощнейшая знаковая информация о высоком эстетическом уровне бытования аристократии. Позднее, когда заинтригованный зритель будет следить за стремительно разворачивающимся действием, интерьеры станут проще, картинка менее изысканной, но разве это кто-то заметит?

Обольстительная продуманность гардероба маркизы де Мертей выгодно выделяется на фоне костюмов остальных героинь. Она — образец предельно сконцентрированного образа наступательной сексуальной завоевательности. Костюм мадам де Воланж (матери Сесиль) изыскан, колористически богат, но свидетельствует о том, что имея взрослую дочь, она вряд ли помышляет о новых победах.

Костюм самой Сесиль (Ума Турман) — возрастной вариант. Девушка только что после монастыря, отсюда чепчики и элегантная простота одежды. Платье ее первых выходов — светлое шелковое — попытка матушки представить товар лицом перед будущим замужеством. Скромность и воспитанность и тогда были главными украшениями девушки. Все остальные презентующие обольстительную даму «излишества» предполагались после замужества.

Костюмный образ мадам де Турвель (Мишель Пфайффер) — откровенно плох. Он категорически не соответствует ее возрасту (слишком закрыт, предельно прост и намеренно лишен любой привлекательности). Даже тетушка Вальмона — дама глубоко преклонных лет, — одета на порядок изысканней (богатые кружева, фактура тканей, благородства цвета). И дело не в материальном положении мадам де Турвель (ее платье в сцене концерта не менее роскошно), а в том, что она сознательно вычеркивает себя из этого праздника жизни, прячет свою красоту за одеждой как за молитвенником. Это вызов для Вальмона и в изощренной интриге с ней он активно пользуется костюмными переодеваниями, четко зная какой результат хочет получить в конце¹.

Модные новинки XVIII в. могли рождаться в среде аристократии, но был еще один истинный центр модных проектов — королевский двор Франции. Костюмные портреты королевы — эталоны французской придворной экстравагантности. Во многих из них Мария-Антуанетта (часто кисти Луизы Марии Элизабет Виже-Лебрен), предстает в результатах совместного костюмного авторства королевы и ее модистки Розы Бертен. Образ модистки королевы — особенно интересен

¹ Практически тогда же в 1989 г. был снят фильм «Вальмон» Милоша Формана (Франция, Великобритания) с Колином Фертом (Вальмон) и Аннет Бенинг (мадам де Мертей). Съемки происходили в усадьбе Ла-Мот Тийи и в садах Версаля. В 1990 г. прекрасная работа художника фильма (Пьер Годфруа) и художника по костюмам (Теодор Пиштен) была оценена премией «Сезар».

для изучения как своеобразный предобраз женщин-кутюрье XX в. уровня Коко Шанель или Эльзы Скиапарелли. Тот же «низкий старт» из простонародья, тот же вариант первоначальной пробы сил в изготовлении шляпок и постепенная, упорно-последовательная раскрутка в тяжелом мужском бизнесе. Взлет ее будет более стремительный и ранний, практически невозможный в реалиях сословного XVIII в. И сделала она это умно, легко и изящно, вполне в традициях своего времени.

Теоретики моды отказывают Розе Бертен в звании кутюрье, т. к. она не создавала модные образцы самостоятельно, а претворяла в жизнь то, что возникало в ее совместном творчестве с высокопоставленными заказчицами. Отсюда более низкая профессиональная категория — модистка. Однако, не будем забывать, что во Франции того времени наряд королевы — единственный эталонный образец, условный «haute couture» эпохи. Он моментально становится образцом для нарядов многочисленных придворных дам, а от них — (в качестве своеобразного *prêt-à-porter*) к зажиточным слоям населения. Любые новые придумки Марии-Антуанетты и ее «кутюрье» заставит всех менять гардероб в соответствии с новыми модными трендами.

Женщинам пробиваться в портновской профессии было не просто: шить одежду считалось сугубо мужской прерогативой. Все началось в 1675 г., когда Людовик XIV ответил позитивно на петицию женщин-портных. Их мотивация была проста: за таким интимным делом даме удобнее обращаться к женщине. Так появилась профессия *modiste* — модистка¹.

Родом Жанна-Мари Бертен из провинциального города на Севере Франции². Девочку отдают в обучение к местной шляпнице и модистке. Учебный набор для начинающих: придумывание декора платьев и чепцов, украшение их перьями, цветами, лентами, шейными платками. Не забыты и аксессуары: перчатки, косынки, муфты и веера.

Обязательная часть начального курса — умение разбираться в тканях, выкройках, в их расцветках и названиях. В ателье работали с бесконечным количеством

¹ Мастерство модистки «предполагало: создание головных уборов; отделку платьев всевозможными украшениями: лентами, кружевами, аппликациями, искусственными цветами (букетами, гирляндами), пуговицами; дополнение туалета «шнурованием» (корсетом), косынкой, шарфом, веером, поясом, ювелирными украшениями; «переделку» платья (поношенные наряды попадали в ателье, чтобы здесь подвергнуться переработке. Чаше, чем принято думать, одежду использовали вторично даже люди знатные: перешивали, перекрашивали, заново украшали); стирку белья, отбеливание; пошив одежды несложного кроя: накидок, пердников, платьев определенного фасона» [19, с. 61].

² Родилась 2 июля 1747 г. в небогатой семье. Отец — сотрудник полиции, мать — сиделка.

тканевых вариаций, среди которых были гроденапль¹, великолепный прозрачный газ, и барез². Особое внимание уделялось цветовым характеристикам рокайльных оттенков, названия которых были необыкновенно поэтичны: «хвост канарейки»³, «брюхо самки оленя»⁴, «бедро взволнованной нимфы»⁵ и др. Предложенный клиентке цветовой оттенок мог усилить красоту женщины, «оживить» или приглушить ее. Совет модистки в этом вопросе был не последним фактором.

Большую роль играло умение работать с многочисленной «лепниной» парадной одежды. Из разнообразных материалов работницы ателье учились создавать тканево-цветочные композиции (маки, маргаритки, пионы, розы) для всевозможных безделушек, браслетов и коле; особая статья — умение разбираться в тонкостях многочисленных кружевных вариаций.

В Париж Жанна-Мари Бертен приезжает в шестнадцать лет и поступает в модный салон «*Trait Gallant*». Она продолжает совершенствоваться, учась разбираться в новомодных тканевых новинках, в арсенал ее разработок включаются тракенар⁶, муслин⁷, шениль⁸, компер⁹, дамаст¹⁰, гургуран¹¹. Но техническими навыками все не исчерпывалось. Эта профессия требовала напряженной работы: «голова должна была все помнить, ноги без усталости носиться по городу (обслуживание клиенток — Е. К.), пальцы умело держать иглу, уши ловить все новости последнего времени, а язык распространять их дальше. Находясь в доме мод, она слышала столько новостей, сколько не узнала бы никогда, даже досконально изучив все газеты» [3, с. 28].

¹ Гроденапль — плотная гладкокрашенная шелковая ткань, названная в честь первоначального места производства — Неаполя.

² Барез — сорт шелковой ткани, выполненный в газовой технике. В первой половине XIX в. барез был одной из самых дорогих тканей.

³ Франц. «*queue de serin*» — подобным словосочетанием обозначался оттенок желтоватого цвета.

⁴ Франц. «*ventre de biche*» — светло-желтый (основой такого цвета является расцветка живота, боков и морды лошадей определенной масти).

⁵ Франц. «*cuisse de nymphe émue*» — сорт розы, цвет темно-розовый, посеребренный.

⁶ Тракенар — на юбке находилось от пяти до восьми обручей, самый верхний из них звался тракенаром.

⁷ Муслин (франц. *Mousseline* — от названия города Мосула в Малой Азии) — легкая, тонкая и мягкая ткань, бумажная, шелковая или шерстяная.

⁸ Шениль — тесьма на мягком шелке.

⁹ Компер — фальш-жилет, сделанный из двух половинок, прикрепленных к корсажу платья на английский манер.

¹⁰ Дамаст — шелковая прозрачная ткань.

¹¹ Гургуран — шелковая ткань.

Доставка модных предметов на дом создало миловидной шляпнице из приличного салона достаточно внушительный круг знакомств: принцесса де Конти, принцесса де Ламбаль. Ее дебют на великосветской модной сцене — свадебный наряд будущей герцогини де Шартр (1769 г.) позволит Розе¹ уверенно войти в круги самой высокой знати Франции. Блистательно начинающей модистке исполнилось всего двадцать два года.

Трудно поверить, но обыденная одежда парижан этого периода была мало привлекательна. По воспоминаниям современников город «кишмя кишел мрачными личностями: обыкновенными прохожим приходилось выбирать одежду и чулки такого цвета, на котором меньше всего заметна грязь, проще говоря, черного, что придавало всем унылый вид» [3, с. 23]. Хотя на полотнах Шардена мы видим несколько иную картину: опрятное и рациональное начало, не лишённое модных нюансов, конечно же в разумных пределах. В домах хозяйничали добродетельные женщины (представительницы класса буржуазии), одевавшиеся скромно, но изящно. В бытовой и нарядной одежде они придерживаются рационализма и сдержанной практичности.

Мода высших слоев общества существовала в иных параметрах: «утренний наряд, вечерний наряд, наряд для приема гостей, наряд для исключительных визитов, для визитов повседневных, наряд для двора, для театра, для бала, для охоты, для верховой езды, для приема религиозных гостей, для венчания, крестин» [3, с. 25]. Наряды богатых людей (как мужчин, так и женщин) должны были предусматривать все случаи жизни.

Представление Розы Бертен Марии-Антуанетте состоялось в 1772 г. Отныне она — поставщик двора². Мадемуазель Роза является дважды в неделю для разработки новых моделей. Она приходила без доклада. Удалившись от всех, королева и модистка часами обсуждали новые варианты и фасоны. Практически все костюмы на портретах Марии-Антуанетты так или иначе — творения Розы Бертен.

Молодая королева быстро входит во вкус и стремительно превращается в женщину, страстно обожающую наряжаться. Ее модистка всегда рядом. За умение четко и эффективно работать, ее начинают называть «министром моды».

Звание поставщика двора требует обладания мощным бизнес-талантом. Удивительно, но эта женщина, почти без образования, такой бизнес организует достаточно быстро. В открытом ею в центре Парижа невероятно роскошном магазине «Великий Могол» работало 30 продавщиц. Отдельную категорию ее работников составляли мастера, исполнявшие заказы. Это были портные и портнихи, шляпные мастерицы, вышивальщицы, кружевницы, белошвейки, красильщики, тор-

¹ Она меняет престолярное имя Жанна-Мари на Роза.

² При первом представлении, Марии-Антуанетте было 17 лет, Розе — 25.

говцы тканями и перьями. Иногда число ее сотрудников доходило до 100 и более. Она организовала мощную систему связей с поставщиками любого модного товара и аксессуаров не только в пределах Франции, но и вне ее. Это было уникальное предприятие, развернувшееся на всю Европу. Сеть ее связей, количество клиентов, оборот — свидетельствуют о неординарном предпринимательском таланте мадемуазель Розы.

Мария-Антуанетта лично способствовала широкому распространению модных идей «от Бертен». Создавались специальные куклы (Пандоры), одетые по последней моде с использованием самых красивых тканей и аксессуаров. Куклы отправлялись матери в Вену и сестрам в другие европейские столицы. Подобная практика способствовала обретению Францией звания Центра мировой моды, а в числе клиенток мадемуазель Розы значились королевы Испании, Швеции, России (Екатерина II и её невестка). Французские историки моды в своих исследованиях подчеркивают, что есть моды времен Людовика XIII, Людовика XIV, Людовика XV, но нет мод периода Людовика XVI, а есть стиль Марии-Антуанетты [18, с. 74].

Результат первого этапа совместной деятельности королевы и Розы Бертен — богато отделанные платья типа «франсез»¹. Они нередко посажены на большом панье. Верхняя часть платья с корсажем делается необычайно миниатюрной. Юбки же наоборот, тонут под огромным количеством украшений: оборок, цветочных гирлянд, кружев, драпировок. Все увенчивали бесконечные вариации высоких причесок, украшенные пышными перьями и фигурными композициями.

Платье, практикуемое при французском дворе, сложно-многослойно и состоит из большого количества деталей, собранных в единый композиционный ритм. Каркасная основа костюма — корсет (его основа — китовый ус²) и панье. Корсет делает талии дам невероятно тонкими, расширяет плечи, заставляет держать спину идеально прямой. Китовый ус имеет отношение и к некоторым формам панье «это довольно легкое сооружение, которое при ходьбе упруго колебалось, приводя все платье в движение, открывая ногу в туфельке на высоком каблуке» [6, с. 86].

В бытовых реалиях XVIII в. могли использовать панье разных форм: панье с локтями, разделенное на две половины и др. Дамы учились непринужденно двигаться: «боком проходить в дверь, боком садиться на канапе или на маленький тубарет-пуф, приподнимать грациозно юбку и накрыть его ею» [6, с. 86]. Особое значение придавалось украшению корсажа — планшетке, которая декорировалась

¹ В отношении кроя «мастерам моды и костюма XVIII в. было легко уже потому, что предыдущий век, как хороший закройщик, создал модели, “выкройками” которых будут пользоваться почти два века. Настало время отшлифовать формы, приладить детали, позаботиться о соблюдении чистоты вкуса» [6, с. 80].

² С 1722 г. голландская акционерная компания начинает поставлять китовый ус в Европу.

бантами, лентами и искусственными цветами. Именно она «стягивала корпус, делая плоской грудную клетку и поднимала грудь вверх» [6, с. 86].

Стараниями королевы, ее модистки и придворных парикмахеров прическа, а впоследствии и парик, вырастают до гигантских размеров. Эта «архитектура» украшалась золотыми шпильками, жемчугом, бантами с драгоценными подвесками, гребнями из опала, оникса, нередко красоту конструкции дополняли живыми цветами (чтобы они не вяли, внутрь вставляли флакончики с водой). Волосы так же могли декорировать гирляндами мелких шелковых цветов, длинными страусовыми перьями и перьями марабу. Дальше — больше. На прическах сооружаются украшения из тучел фазанов, моделей кораблей (политический и военный акцент), цветочные корзинки и миниатюрные сцены модного театрального спектакля. Техническое исполнение любого выбранного варианта требовало большого количества шпилек, помады и пудры.

Творения парикмахерского искусства, иногда достигавшие необъятных размеров, могли возводиться искусными парикмахерами-куаферами на протяжении многих часов¹. Нельзя сказать, что проблему не всегда удобной высоты не пытались решить. Парикмахер Леонард предложил разработанный им механизм, позволяющей прическе сокращаться при помещении дамы в карету. Французская сатирическая графика, наблюдая за подобными экспериментами, буквально «взрывается» бесконечными рисованными опусами, изобретательно высмеивая излишества придворного костюма и особенно оформления головы.

На весь этот громадный модный бизнес, бесконечно фонтанирующий новыми идеями, исходящими от королевы и ее двора, и быстро подхватываемые непривилегированными, но зажиточными слоями населения, работают французские ткачи (изготовители шелковых и бархатных тканей), белошвейки, кружевницы, мастера по коже, шляпники, сапожники и т. д.

После рождения наследников престола, когда у Марии-Антуанетты изменяется не только фигура, но и мировоззрение, Роза решительно меняет модный силуэт. Излишества уходят навсегда. Королева стала носить платья более свободного кроя, рубашки из батиста². Ее вкусы и приоритеты моментально подхватывают придворные дамы и высший свет. Новый вариант хорошо видно на знаменитом портрете

¹ В 1780 г. куафер Леонард придумал для Марии-Антуанетты сложную прическу, украшенную волнами шифона, перьями, драгоценностями. Он прибег к помощи каркаса опора которого «оплеталась волосами, маскируя железные или деревянные прутья. На такие высокие прически использовали до десятка шиньонов, прикрепляя их по поясам, на которые разделялась вся прическа. Часто каркасы заполняли батистовыми платочками или тонкой бумагой, чтобы особенно не утяжелять прическу» [14, с. 148].

² Батист — тонкая хлопчатобумажная ткань.

королевы с детьми, принадлежащем кисти Луизы Элизабет Виже-Лебрен, где королева одета в простое, но изысканное по покрою платье из красного бархата (1783) и более поздний портрет (1788), где она предстает в синем бархатном платье с белой шелковой юбкой, опушкой и кружевами.

Конечно же в смене модного приоритета определенную роль сыграет философия Просвещения, призывающая к сдержанности, практичности, возвращению в лоно природы. Но будет еще один фактор, способствующий упрощению уже ставшего надоедливым модного силуэта. Вторую (часто корректирующую французскую бесшабашность) скрипку модных приоритетов сыграет Англия. Страна, где двор не столь великолепен, а проживание в частных усадьбах с природными ландшафтами и парками, станет диктовать иные условия костюмного быта. Исполнок веков идеалом английской аристократии являлся не дворец, а загородный дом, где практичный протестантский дух и свойственная английским индивидам эксцентричность подбросили в мир моды несколько верных и весомых деталей, чья значимость в чем-то не утрачена и по сей день. Вся суть английской рациональности будет противиться чрезмерному изобию французского костюма, а главные галереи английских загородных дворцов наполнились портретами кисти Т. Гейнсборо и Дж. Рейнольдса, презентующими сдержанную английскую практичность.

«Простота» английского силуэта выражалась в большей чистоте линий, упрощенности силуэта, избавлении женского костюма от «безумных», с точки зрения англичан и философов Просвещения, напластований выходного платья. Это «упрощение» не привело к удешевлению, поскольку элегантная простота была не менее изысканна, а следовательно дорога. Цветовая и линейная отработка костюмов в фильме «Мария-Антуанетта» режиссера Софии Копполы (2006)¹, будет следовать именно этому принципу.

В костюмном образе персонажей, Милена Канонеро будет придерживаться общих законов кроя XVIII в., но преподнесет их на экране сдержанно, без истинных, присущих тому времени изысков и излишеств. Для главной героини фильма (актриса Кирстен Данст) пошьют около семидесяти платьев, которые тщательно дополнят множеством украшений, определенным количеством туфель и шляп. Отдельной работой станет создание сложных (но не замысловатых) причесок. И хотя в фактуре одежды главных героев обильно использовались шелк, тафта, атлас и настоящие винтажные кружева XVIII в., в фильме заметно, что постановщики и художник по костюмам сделали ставку на сдержанно-суховатый подход, скорее характерный для мод североевропейских (Англия, Голландия) стран. И хотя

¹ Главный художник по костюмам Милена Канонеро получит «Оскар» за работу в этом фильме.

Мария-Антуанетта, в период уже построенного Трианона и небольшой личной «английской фермы», склонялась (устав от модных излишеств) к подобным образцам, все же не они являлись определяющими на протяжении большей части французского периода ее жизни.

Вместе с тем, в исторических реалиях XVIII в. изменение королевских вкусов и силуэта пагубно сказалось на французской экономике. Лионские ткачи разорились, неумолимый крах потерпели и те, кто декорировал шикарные платья из парчи, шелка и бархата. Схожая участь ожидала перчаточников, пуговичников, ленточников, шляпников, кружевниц и т. д. Практически по вине королевы, которая вряд ли задумывалась об этом, погибала индустрия, связанная с миром моды. Виной всему была и Роза Бертен, чьему вкусу безоглядно доверяла королева Франции.

В любом случае, в усложненном или упрощенном варианте, наряды истинного автора этих произведений модного искусства, мадемуазель Розы, стоили бешеных денег (от одной до двух тысяч ливров, что по сегодняшним расчетам равняется приблизительно пяти–десяти тысячам долларов). Этикет предписывал королеве менять наряды несколько раз в день, а в идеале одно и то же платье не могло быть надето дважды. За год модистка создавала 150 платьев для своей коронованной заказчицы. Именно поэтому супруга Людовика XVI тратила на свой гардероб 258 тысяч ливров в год, что вдвое превышало выделенную ей сумму. Придворные дамы и кавалеры тратили на моду не менее безумные суммы. «Вклад» Розы Бертен в приближение революции был огромен¹.

Последний заказ королевы своей модистке был из тюрьмы: два вдовьих чепца, три косынки, две пары кожаных перчаток, одни шелковые и веер. В период революции костюмная драматургия королевского платья получит свое трагическое завершение. Его запечатлеет главный художник революции Жак-Луи Давид. В быстрой зарисовке он схватит эпизод перед восхождением царственной особы на гильотину. Подпоясанный грубый балахон и ужасный чепец, прикрывающий обрезанные волосы. Жестокая констатация финала. Роскошная образность аристократического костюма, срезанная ножом гильотины.

Так, самой историей будет заложена широчайшая программа текстов и подтекстов костюма XVIII в., что позволит будущим поколениям художников, кинематографистов, режиссеров, модельеров выбирать свое «звучание» в роскошном материале, презентующем сияние последнего аристократического блеска с предчувствием заложенной в нем финальной трагедии.

Понятно, что XVIII в. способен проявить себя в веке XX не только в прекрасных костюмированных вариантах, ведь интерес к пьесам П.-О. Бомарше

¹ Во время разбушевавшейся революции модистка сожжет неоплаченные счета королевы, уничтожив тем самым главный компромат на свою заказчицу.

не иссякнет никогда и плут Фигаро будет актуален в любой ситуации. Зритель всегда будет заинтригован хитросплетениями опасных связей Ш. де Лакло, бесконечными любовными похождениями Казановы или сказочной карнавальнойностью персонажей К. Гоцци и К. Гольдони, милыми сюжетными переодеваниями персонажей «Ночи ошибок» О. Гольдсмита¹ и проблемами «Манон Леско» аббата Прево.

Итак, ключевыми словами эпохи являются утонченность, изысканность, театральность, скрыто нарастающая драматургия жизни. Все это дает богатый материал для искусства XX–XXI вв. Его можно обыгрывать ставя акцент на пикантности и смелой изысканности игровых сюжетов, великолепии костюмов и той легкости бытия, умении жить красиво, со вкусом, которое европейская культура безнадежно утратила вследствие промышленных революций и их плодов — войн, социальных революций и коммун века XIX и мировых войн века XX.

Костюм XVIII в. в кинематографе не терпит условности, он должен быть великолепен и прихотлив в деталях. Камера не прощает небрежности, и когда художник играет вдохновенно и непременно качественно и в пошиве, и в фактурах, зритель получит истинное удовольствие.

Еще в эпоху немого кино появлялись экранизации, повествующие о жизни Казановы, Марии-Антуанетты, Людовика XV и его фавориток, но особое место в этом списке играет, снятый в довоенное время фильм «Мария Антуанетта» с Нормой Ширер (США, 1938). Это был один из самых дорогих и самых успешных в прокате фильмов 1930-х. В нем красота костюмов и причесок была доведена до невероятных высот. На общую подготовку ушло около трех лет. В Европу были направлены эксперты для сбора гравюр, материалов, чертежей реальной одежды. Художник по костюмам Адриан лично посетил Францию и Австрию, в деталях изучая сохранившийся исторический материал. На фабриках Лиона (там, где исторически создавалась материя для платьев королевы), был закуплен специальный шелк; метражи золотых и серебряных кружев отделки XVIII в. приобретались в Австрии и Италии. Блеск фактуры настоящего шелка и его отделки был чрезвычайно важен для черно-белого кино.

При изготовлении самих костюмов из Европы были приглашены вышивальщицы для выполнения работ по ручной вышивке. Туфли модного силуэта рококо изготавливались вручную, как и множество других деталей, например, перчатки.

¹ В начале 1970-х советское телевидение порадовало своего зрителя телепостановкой пьесы О. Гольдсмита «Ночь ошибок», где прекрасно сыграли М. Неелова, О. Даль, К. Райкин и О. Калягин. При хорошей костюмной подаче мужских персонажей, женские, за редким исключением, были одеты плохо и безвкусно. Справедливости ради стоит отметить работу парикмахера, женские парики на головках молодых героинь практически спасали эту ситуацию.

Для героини Нормы Ширер было создано тридцать четыре платья, ведь гардероб королевы не мог повторяться в кадре. Роскошь костюмов поражает¹. На изготовление свадебного платья королевы ушло четыреста пятьдесят метров чистого белого шелка, вышитого вручную серебром и жемчужинами. Общий декор «настоящего» платья «франсез», состоящий из вышивок, оборок и драгоценностей, доводил его вес до пятидесяти килограммов. В работе над историческим образом, художник, детально изучивший аутентичные образцы, позволял себе легкую стилизацию, более отвечающую утонченным вкусам и модным приоритетам 1930-х.

Парики для фильма изготовили лучшие специалисты фирмы Max Factor. Общая численность выполненных предметов и качество их исполнения — поражает. Для основных персонажей было создано более девятисот сменных вариантов и тысяча двести для статистов. Для Марии-Антуанетты (Нормы Ширер) главный парикмахер MGM С. Гиларов разработал восемнадцать вариантов. При решении общего силуэта прически была произведена корректировка исторической формы — расширяющиеся кверху парики королевы, актрисе не шли, их пришлось закруглить. Крупные планы актрисы в париках, украшенных драгоценностями, специально изготовленных для этого фильма, до сих пор являются не только примерами профессионально исполненной работы, но и объектами научных исследований [17, с. 24].

При бюджете около двух миллионов долларов, фильм «Мария-Антуанетта» был успешен в прокате и даже в чем-то мог составить конкуренцию знаковому кинопроизведению «Унесенные ветром».

Если кадр в кино часто требует тщательной отработки костюмной образности, то костюм на театральной сцене всегда более условен и свободен в своих интерпретациях. Его игровой авторский эксклюзив, предложенный художником, является продолжением сценографического решения пространства и развитием той идеи, которая задается режиссером.

Спектакль может быть реалистичен и художник будет с удовольствием вникать в исторические тонкости силуэта, делая «поправки» на вновь предложенную характерность героев, на тонкую нюансировку психологических подтекстов, детально считываемую нередко только в эскизах. Именно в них (рабочих и выставочных вариантах) можно рассмотреть тонкости образного решения сценографа, его подход к историческому прообразу и преломление деталей в новых театральных реалиях.

В эскизах А. Головина к «Женитьбе Фигаро» (постановка МХАТ, режиссер К. Станиславский, 1927) парадные костюмы графа (шитый золотом красный жюстокор и последующие его смены) и графини («французское» платье и высокая

¹ Они были самыми роскошными и дорогими за всю карьеру Адриана в MGM.

прическа с перьями) — образец французской элегантности и модного шика, четко определяют главных носителей власти и, соответственно, модных тенденций. Разоблачительно воспринимается желтый с фиолетовой отделкой, не по возрасту укороченный («польский крой») костюм молодящейся Марселины. И наконец, Фигаро, живой и яркий образ которого подчеркнут испанскими чертами, усилен красной жилеткой, белой рубашкой с темными штанами и массой съемных и крепящихся деталей, которые способны конкретизировать нечто необходимое актеру в конкретный момент действия. Все в решении образов предельно исторично (А. Головин был признанным знатоком исторического быта и костюма) и, вместе с тем, все чуть сдвинуто и слегка шаржировано, что и было необходимо мхатовской постановке конца 1920-х.

Но, те же 1920-е дали мощнейший всплеск авангардных находок, позволяющих художникам театра, работая с историческим костюмом, задать иную ритмическую и игровую форму. Авангардно-конструктивистский подход, во всем своем великолепии, демонстрирует отечественный театр (музыкальный и драматический) тех лет.

Яркий пример тому — многочисленные постановки пьес венецианских драматургов К. Гоцци и К. Гольдони («Любовь к трем апельсинам», «Принцесса Турандот»), чьи маскарадно-сказочные или восточные сюжеты открывали перед художниками театра замечательную возможность развернуть на сцене удивительные миры, населив их не менее фантастично костюмированными персонажами. Таким будет спектакль театра Е. Вахтангова в декорациях и костюмах Игнатия Нивинского (постановка 1922 г.). На сцене выстроит декорации, похожие «на игрушечные строения, сложенные руками неразумного дитяти. Они помещались на наклонной поверхности и состояли из нескольких выгнутых дугами плоскостей, в которых на разных уровнях были прорезаны входы и выходы, арки и окна. Была тут игровая колонна в стиле затейливого барокко. Она воспринималась как любимая игрушка, которую человек захватил с собой, отправляясь в далекий путь, в будущее» [12, с. 219]. По ходу действия бесшумные цанни, (служители просцениума), цепляли на крючки разноцветные детали костюма Нивинского. Так конкретизировалось действие, становясь накренившейся палубой, благодаря «развивающимся» парусам или улицами Пекина, благодаря дощечке с простой надписью «Пекин». В этом свободно импровизируемом пространстве легко уживались с юмором и выдумкой шаржированные масковские персонажи (Тарталья, Труфальдино, Панталоне) и костюмные вариации художника на тему сказочно-восточного костюма с широким европейским подтекстом.

В работе над декорациями и костюмами к спектаклю «Любовь к трем апельсинам» С. Прокофьева (Харьковская опера, 1926) украинский художник А. Хвостенко-Хвостов не привязывался к определенной временной традиции

и черпал свои идеи из разнообразных временных пластов. Полная внутренняя раскрепощенность художника определяла широчайшую амплитуду «разброса» его авторских решений. Сохранившийся эскизный материал крутился деталями ренессансного костюма и чрезмерным излишеством барокко. Все это усиливала причудливо интерпретированная карнавальность отдельных деталей, совмещенная с современным кроем (костюм Труффальдино) и «монокль в глазу придворного делает его удивительно похожим на непмана» [2, с. 38].

В другие периоды на глаза известным режиссерам могли попадаться своеобразные ключи времени — безделушки мейсенского фарфора или музыкальные шкатулки, где под мелодичный перезвон в обрамлении зеркальных пространств бесконечно кружилась красивая пара (кавалер и его дама). Не эта ли тематика вдохновила режиссера В. Плучека, сценографа В. Левенталя и модельера В. Зайцева на создание известного спектакля Московского театра сатиры с А. Мироновым в главной роли (1969)? И тогда на сцене вновь правит бал изысканная элегантность, и главная задача Фигаро — это любовная интрига. И хотя его что-то и возмущает в несправедливости сословного построения общества, о революции он не помышляет.

В костюме Фигаро конечно же присутствуют традиционные элементы испанской родословной, но они практически снівелированы шелковой цветовой легкостью и шитым рокайльным орнаментом. Этот костюмный образ игрив, он «кокетничает» со зрителем при помощи маленьких зеркал вмонтированных в него, «играющих» при каждом движении актера.

Высшее сословие — граф и графиня (А. Ширвиндт и В. Васильева) — отделены от остальных не только роскошью красиво расшитых шелковых костюмов, но и париками, которые напрочь отсутствуют у других участников действия.

Вся женская половина одета в корсеты (или, вернее в их имитацию), но панье (признак XVIII в.) в костюмах актрис художником не используется. Укороченные юбки служанок посажены на кринолины XIX в. и их легкое колыхание при каждом движении транслировало зрителю (не искушенному в знании модных тонкостей) атмосферу легкости и праздника.

Иной акцент в «Женитьбе Фигаро» — в ленкомовской постановке Марка Захарова (сценография О. Шейнциса, костюмы В. Комоловой, 1993). Жизнь — маскарадный балаган, дерзай — и ты выиграешь. Этой предреволюционной дерзости в спектакле много. Она мощно рассыпана и в поведении персонажей, и в костюмных маскарадных реминисценциях.

Легкий кринолиново-рокайльный акцент присутствует в одеяниях графского «цветника» — многочисленных служанок. Платье Сюзанны (лучшее из этой же категории), — легкое, подвижное укорочено-кринолиновое сооружение, которое придает неизменную игривость и очарование ее образу.

Костюм графини на протяжении спектакля меняется несколько раз. Эволюция образа идет от утреннего пенюарного выхода с невероятным чепцом на голове. Развитие образа продолжается в легком дневном платье в модную полоску со складкой Вагто, чьи быстро завязывающиеся-развязывающиеся детали позволяют актрисе (А. Захарова) обыгрывать массу щекотливых моментов с великовозрастным Керубино и ревностью графа. Все венчает роскошное вечернее платье — прекрасный эксклюзив на тематику карнавального костюма. Он делает образ графини игривее и веселее к концу действия.

Благородный по крою, фактуре и выдержанный по цвету костюм Фигаро смотрится выигрышнее в сравнении с одеждой графа Альмавивы, которым, на наш взгляд недостает роскоши, а соответственно весомости и значимости. Может быть поэтому все персонажи спектакля нагло ему перечат? Финал спектакля увенчан появлением «Свободы, ведущей народ на баррикады» Э. Делакруа в образе актрисы топлес. Комментарии излишни.

Интерес к барочно-рокайльным вариациям прочно закрепился не только в театре и кино, но и на модных подиумах. В разнообразии многочисленных тенденций, направлений и подтекстов модных поисков последних 20–30 лет уверенно чувствуют себя мастера, ориентированные на историческую костюмную образность XVII–XVIII вв., на великолепие и празднества французской аристократии.

Интерес к вышеназванному историческому пласту не иссякал никогда. Среди разнообразных тенденций модных стилей 1980-х можно было найти стремление «к особой элегантности и женственности вызывающей одновременно к изящным образам 1920-х или к кавалерам эпохи рококо» [13, с. 344]. Работая в этом направлении «в 1990 году Карл Лагерфельд посвятил целую коллекцию XVIII в., а точнее периоду правления Людовика XIII. Данью этому стилю стали величественные, словно мантии, вечерние платья от Джанни Версаче, которые предписывалось носить с сапогами выше колен. Под влиянием живописи Яна Вермеера, Кристиан Лакруа создает платья с корсетами и отделанной кружевами нижней юбкой, а также жакет-сетку в стиле XVII века» [9, с. 166]. В данной статье нас прежде всего занимают модельеры, чей интерес к историческому силуэту не только стабилен, но и является мощной внутренней потребностью, способом самовыражения и главной особенностью творческого мышления. Позволим себе остановиться на анализе творчества наиболее «костюмированных» художников таких как Джон Гальяно, Кристиан Лакруа и Вивьен Вествуд.

Роль Джона Гальяно (Хуана Карлоса Антонио Гальяно Гильен) в развитии этого направления — особая. Он с отличием закончил престижный Колледж искусства и дизайна Св. Матрина (Central Saint Martins College of Art and Design/CSM), один из старейших англоязычных университетов по дизайну в мире

и первый подобный вуз в Великобритании¹.

Гальяно (легенду Сант-Мартинеса) считали гением, скандалистом и романтиком, тоскующим по XVIII в. Его любовь к историческому костюму проявилась еще в студенческие годы. Проходя курс обучения, он не только внимательно изучал старинные костюмы в запасниках Музея Виктории и Альберта, дружил с букинистами, разыскивая среди залежей старых книг и журналов интересные репродукции, эскизы и просто, истории, но и устроился костюмером в Национальный театр.

Его дипломная работа, названная «Невероятные» («Les Incroyables», 1984) была вдохновлена постановками Национального театра и интересом к острохарактерным модным тенденциям, выработанным золотой французской молодежью во времена Великой революции 1789 г. Сшитые собственноручно восемь моделей сочетали в себе гротескные формы, представленные на основе деталей исторического костюма. Коллекция стала мгновенной сенсацией и была выкуплена владельцем магазина Brown's.

В своих ранних показах Гальяно не боится эксперимента, как в крое, так и в образных решениях: для придания большей подвижности кринолиновой форме, он использовал телефонный шнур или окатывал легкие муслиновые платья манекенщиц водой, выпуская их в таком виде на подиум. Его показы всегда «строились так, чтобы вовлечь в них зрителя. Каждая манекенщица появлялась на подиуме в одном наряде (в отличие от традиционных показов, которые построены на быстром переодевании моделей) и играла специально для нее отведенную роль. Гальяно создавал различные типажи — от роковых красавиц до продажных женщин, черпая вдохновение в живописи, кино, истории» [9, с. 168].

В начале 1990-х модельер переезжает в Париж. Завоевывая его и рассеивая господствующий тогда в моде серый минимализм, представляет небольшие коллекции вечерних платьев, в которых публику поражала беззащитная роскошь.

Талантливому молодому художнику из Англии помогали. В 1994 г. по просьбе Анны Винтур² светская дама Сао Шлюмберже предоставила свой пустующий особняк в центре Парижа для показа коллекций Гальяно. Семнадцать преимущественно черных нарядов из крепа на атласной подкладке, созданные автором за две недели и представленные Кейт Мосс и Наоми Кэмпбелл, потрясли мир моды. Успех был невероятный. В сочетании пространства и образа закладывались основы его

¹ Основан в 1854 г. в Лондоне. Ныне Central Saint Martins включает пять школ: школу искусств, школа моды и текстиля, школа графического дизайна и промышленного дизайна, Драматический центр Лондона, Школу искусств. Знаменитые выпускники-модельеры: Пол Смит, Стела Маккартни, Александр Маккуин, Джон Гальяно и др.

² Редактор американского издания журнала «Vogue».

будущих презентаций, объединяющих естественную или театрализованную среду с тяготением к изысканным историческим импровизациям.

В 1995 г. Бернар Арно¹ приглашает его на должность творческого директора Дома «Givenchy», а через год (в 1996 г.) молодой модельер занимает пост главного дизайнера Дома «Dior». Началась яркая эпоха Гальяно от Диор. В распоряжении модельера были лучшие материалы и возможность реализовать самые невероятные идеи. Он, по собственному образному выражению был намерен стряхнуть пыль с некогда благородного бренда, славящегося стилем женственности, изысканности и «наполнить стиль Дома свободой и экспрессивностью, при этом не отказываясь от своих любимых исторических реминисценций и роскоши» [13, с. 345]. В «Диор» талантливый модельер занимался линиями от кутюр и прет-а-порте и был определен фешен-критиками главным «поставщиком гламура»².

Основным источником вдохновения Джона Гальяно являлись история моды и история искусств. Каждый его показ — тщательно срежиссированное театрализованное представление. Для своих показов Гальяно будет использовать театр Гранд-опера, ботанический сад, декорации будуара или замка, сад под открытым небом. Он легко превращал теннисный стадион в Булонском лесу в заросли, оранжею Версальского дворца в подиум, залитый водой. Городской стадион на его презентациях «зарастал величественными деревьями и превращался в заколдованный лес, а во время показа на вокзале Аустерлиц специальный паровоз подвез манекенщиц к перрону, который выглядел как марокканская чайхана» [9, с. 168]. Подиум на его показах также способен к потенциальным изменениям. Он то «заносился снегом, то изображал цирковую арену или сцену кабаре» [9, с. 168].

Гальяно всегда вдохновляла история, как реальная, так и вымышленная и роль женщины в ней. Во время работы в «Диор» он изучал архивы, переосмысливал хорошо забытое старое. Он предпочитает смешивать в одном показе разновременные и разноконтинентальные варианты. Из упомянутого аустерлицкого поезда (1998) на платформу вышли модели, представляющие чуть ли не всю историю человечества. В коллекции фигурировали и элементы барокко, и мотивы африканской этники, и парижский шик. В результате подобного смешения великолепный точеный испанский ренессансный силуэт (черная приталенная курточка с брызжевым воротником и маленьким черным беретом (привет от Эль Греко)), прекрасно соседствовал с черными шелковыми кюлотами XVIII в.; шитые золотом шляпы и большие рыжие парики времен Людовика XIV в. не противоречили индейским

¹ Бернар Арно — глава корпорации LVMH («Louis Vuitton Moët Hennessey»)

² Гламур от англ. Glamour — шарм, очарование, обаяние. Основной принцип — гедонизм эстетического феномена, связанный с культурой массового потребления, модой и шоу-бизнесом. Акцент делается на роскошь и внешний блеск.

мотивам, подкрепленным настоящими «ирокезами»; громадные плечные украшения африканских женщин, (служащие им в действительности для вытягивания шеи) были удачно адаптированы мастером к европейским традициям.

В основе каждой коллекции кутюрье лежит какой-нибудь образ. Коллекция Гальяно 2006/2007 порождена темой Версаля и, возможно, фильмом «Мария-Антуанетта» режиссера С. Копполы. В данном случае, модельер не просто работает с исторической формой, казалось бы такой четкой и узнаваемой, он создает свою философию истории. Его мода внутренне усложняется, она способна прорасти одновременно смысловыми конструкциями, «фонить» внутренним содержанием глубоко противоречивых напластований. По решению модельера с легкостью тканей полупрозрачных материй жестко контрастировали вкрашенные в платяные элементы рыцарских лат, а ширину барочных юбок и золотую вышивку эпохи Короля-Солнца увенчивали железные каски периода Первой мировой войны.

Гальяно категорически ломает традицию скромного появления модельера в конце показа. Его дефиле, превращенные в эффектные костюмные перформансы, всегда заканчивались не менее эффектным костюмным выходом самого автора. Создавая очередную коллекцию, он кардинально менял свой образ, появляясь то в образе знойного мачо-стриптизера, то в образе пирата, возможно ставшего предвестником Джека Воробья из «Пиратов Карибского моря», то в образе Наполеона или танцора фламенко, прекрасно двигающегося перед камерой. Он считает, что во всем и всегда должна присутствовать нотка театральности.

Гальяно, известный эпатажным стилем и авангардным мышлением, всегда считал, что современная мода стала слишком серьезной, что все забыли о радости переодевания и о том, что модой можно просто наслаждаться, как хорошей едой и вином. Его коллекции вызывали бешеные споры, его вечерние платья, навеянные историей, бранил Ив Сен-Лоран, называя их «цирковыми представлениями» [7, с. 476].

И все же Гальяно неповторим, и как никто другой умеет превращать женщин в сказочных принцесс прошлого, а в его разработках под «фейерверком эффектных деталей, плетений и каскадов кружев всегда скрывается неожиданно удобная в носке, великолепно скроенная одежда» [7, с. 476]. Век Гальяно, закончившийся в марте 2011 г., оставил в истории модного дома «Диор» и моды вообще неизгладимый след человека, феноменально способного к историческому костюмному моделированию, слишком талантливого, чтобы не иметь еще одного шанса вернуться в фешен-индустрию.

В планах молодого француза Кристиана Лакруа не было желаний стать модельером, он хотел связать свою судьбу с искусствоведением и музеями. Для воплощения своей мечты он штудировал историю искусств, литературу и иностранные

языки в университете города Монпелье. Тогда же он занялся изучением работ художников по костюмам в кинематографе.

Темой своего научного исследования Лакруа избрал «Исторический костюм в живописи XVIII века», которая, как он рассчитывал, должна была стать лучшей в истории факультета. Для сбора материалов, молодой ученый уехал в Париж, где и остался, продолжая образование на факультете истории искусств Сорбонны и в школе Лувра. Изучая исторические материалы (прежде всего картины и репродукции), он чувствовал потребность в создании собственных образных импровизаций. Тогда же будущий модельер выступил в качестве модного критика и начал заниматься дизайном обуви.

Его работа будет позитивно оценена Карлом Лагерфельдом и Пьером Берже — признанными авторитетами в области моды. Получив позитивный результат Лакруа, круто меняя свою жизнь, устраивается ассистентом в Дом Hermes (1978), затем арт-директором у Жана Пату (1981) и, наконец, открывает в центре Парижа свой собственный Дом моды (1987).

За первую же самостоятельную коллекцию пресса его прозвала «королем роскошного стиля», «певцом современного барокко». Лакруа смело экспериментирует, соединяя бархат, кружево, современные ткани, кожу и мех, не боясь буйства красок и блеска драгоценностей. Любую вещь он был способен превратить в шедевр. Во всем господствует романтика и воспоминания прошлого. Потом будут и другие находки, поиски в иных стилистических направлениях, но именно страсть Лакруа к историческому костюму помогли ему прочно утвердить свой стиль.

«Платья, отличающиеся таким блеском и вызывающей роскошью, мир видел в последний раз в XVIII столетии, когда французские аристократы ехали на гильотину в грохочущих по бульвару повозках», — писала французская журналистка после дебюта Лакруа в 1987 г. [7, с. 500]. Он смело возрождает корсет, исключенный когда-то из гардероба женщины великими Полем Пуаре и Коко Шанель. Корсетные формы легко и непринужденно проявляют свои особенности в коллекциях Лакруа уже как самостоятельная верхняя часть одежды в сочетании с юбками самых разнообразных форм и аксессуарами.

Одежда его марки шилась только из лучших материалов: бархата, шелка, атласа. Он экспериментировал с тканями и фактурой, балансировал на грани китча и утонченной роскоши, предлагая пышные драпировки, платья с завышенной талией, силуэты, подходящие скорее далеким эпохам, чем к современности. Иногда критики, характеризующие его эксперименты с историей, ворчливо отмечали, что этот модельер и сам четко не знает женщину какого столетия он одевает.

И все же стиль Лакруа первоначально был охарактеризован как «необарокко», а с начала 1990-х появился термин «историзм». И после этого, критики не скупилась на эпитеты, называя его «королем узоров», «мастером иллюзий»,

«мастером с волшебной кистью», оценивая его яркие цветовые сочетания, исторические сюжеты и пышные юбки. В своих проектах модельер демонстрирует пирамидальные и трапециевидные силуэты, но практически всегда остается верен историческому сюжету.

Тренд работы модельера с историческими деталями, кроем и фактурой, в чем-то актуален и сегодня, потому что женщина Лакруа живя в свое время, любит экстравагантность и позволяет себе легкую долю современного костюмного безумия. Она способна великолепно чувствовать себя в роскошном вечернем платье, чьи образные корни могут произрастать из модерна, стиля 1920-х или костюмных изысков любого исторического периода. Вместе с тем Лакруа один из первых начал работать над образом коротких пышных юбок — «мини-крини». В коллекциях все это, с истинно французской элегантностью, объединено модельером, чьи профессиональные интересы впервые проявились в историческом исследовании костюма XVIII в.

С 2006 г. К. Лакруа занимает пост председателя правления Национального центра сценического костюма в Мулене (Овернь), единственной в мире организации, занимающейся сохранением материального наследия театров. Ее коллекция состоит из 10 000 театральных, оперных, балетных сценических костюмов, а также театральных декораций, переданных театром Комеди Франсез и Парижской оперой. Так что его первоначальная любовь к музейной и искусствоведческой деятельности до сих пор не исчерпана.

И наконец, Вивьен Вествуд, являющая собой образец одного из самых нестандартных современных дизайнеров, так и не получившая профессионального образования. Она закончила педагогический колледж, и один семестр проучилась в художественной школе «Харроу».

После непродолжительной работы учителем, Вивьен совместно с М. Маклареном (будущим вдохновителем стиля панк) начала серьезно заниматься дизайном и, со временем, даже открыла свой первый магазин. Большие поборники панк культуры, они работали над экстравагантными моделями, олицетворяя любовь англичан к китчу и эпатажу. Их вдохновляла молодежная субкультура и анархичная стихия уличной моды, столь мощная и активная в английской культуре. И хотя ее модные предпочтения всегда носили бунтарский, провокационный характер, сама Вествуд стержнем фирменного стиля назовет исторический романтизм.

Несмотря на активную презентацию панковских направлений, в конце 1970-х Вествуд серьезно заинтересуется идеей трансформации исторического костюма и засядет за изучение старых силуэтов в амплитуде от рококо и до модерна. Подобная деятельность будет очень плодотворной. Перечитывание романа Дюма «Три мушкетера» привело к появлению в ее коллекциях шляп с перьями и узких

штанов. Просмотр старинных гравюры подвигнет ее к созданию коллекции на стыке прошлого и современности под названием «Пират» («Pirate», 1981).

Это была первая самостоятельная коллекция под брендом Вивьен Вествуд. Ее основу составят мешковатый крой, широкие брюки, пиратские треуголки жилетки, корсеты, яркие рубашки с отложными воротниками и бриджи, широкополые шляпы, сумасшедшие прически в стиле XVIII в. и широкие юбки. Многие из найденного, в последствии будет вдохновлять ее на новые решения. Так, высокие сапоги из кожи со множеством ремешков станут знаковыми для Вивьен. Она будет перевыпускать их, экспериментируя с цветом, работая над формой каблука, меняя кожу на ткань. Предложенная ею ««пиратская» мода быстро стала популярной, коллекция привлекла к себе внимание и закупщиков из магазинов дорогой одежды и экстравагантных поп-звезд, таких, как Дэвид Боуи, Бой Джордж и Адам Ант» [13, с. 331]. С 1983 г. ее популярность растет.

В 1987 г. Вествуд, неизменная представительница элегантной экстравагантности и эпатажа, совмещенных с театральностью, представила коллекцию с пародиями на королевские мантии и шотландский костюм. Демонстрировали ее растрепанные толстушки с татуировками на плечах. Их лифы, напоминающие старомодные корсеты, дополнялись юбочками из шотландки и туфлями на деревянной платформе. Оценивающие очередной смелый эксперимент фэшн-критики отмечали, что за откровенными провокациями и пародиями стоял виртуозный крой, изобретательность отделки, и понимание того, что предложенные модели не уродуют женщину, как это нередко бывало у мужчин-модельеров.

Ее любимые модели нередко отсылают нас к эпохе рококо, которую мастер всегда подает с легкой иронией и мощной эксцентричностью. Ее изобретение — складной кринолин, получивший название «мини-крини». Считается, что одним из стимулов к разработке формы модельером могли стать великолепные барочные костюмы к голливудскому кинофильму «Амадей»¹ (1984), другим — эксперименты уличной моды. Возможно, отработка идеи модного силуэта началась с обычной пачки — маленькой юбочки из тюля, в которой балерины выходят на сцену. Она стала элементом городской моды в виде мини юбочек, состоящих из слоев тюлевых оборок, которые одевали девочки-подростки на дискотеки. В 1985 г. Вивьен Вествуд показывает коллекцию «Мини-Крини» с разработкой темы корсетов и укороченных кринолинов XVIII в., поданных через турнюр, пачку и буф. Ее стилизация в «Мини-крини» как всегда смела и иронична. «Широкие пышные ниж-

¹ Фильм «Амадей» (режиссер Милош Форман, художник по костюмам Теодор Пиштек) получил восемь премий «Оскар» в 1985 г., из них отдельно — за лучший дизайн костюмов (Теодор Пиштек), за лучшую работу художника (Патриция фон Бранденштайн — постановщик и Карел Черны — декоратор), за лучший грим (Пол Леблан, Дик, Смит).

ние юбки могли быть выполнены из нейлона или эластичного хлопка, они часто украшались кружевными оборками, к которым прилагался корсаж или бюстье» [9, с. 131]. Образность моделей отсылала зрителей к английской сдержанной аристократичности, французскому шику и американской практичности. И все это с чисто английским юмором и экстравагантностью.

В начале 1980-х Вествуд начинает показы своих коллекций в Париже. Теперь «она больше внимания уделяла историческому костюму — в платьях могла даже использовать выкройки XVIII в. Однако переставив акценты и утрируя некоторые детали, Вивьен превращает, например, платье с турнюром (любимый ею силуэт) или кринолин и корсет в модель сегодняшнего дня» [13, с. 333]. И хотя Вествуд так и не получила специального образования, искусство кроя и качество исполнения ее моделей настолько уникальны, что безоговорочно считаются образцами высокой моды. Со временем и возрастом «ее стиль так и не стал “причесанным” и приличным, как мода от-кутюр 80-х; он всегда являл собой удивительное превращение исторического костюма в бесшабашное одеяние в духе панков» [13, с. 333].

В целом, успех Вивьен Вествуд рождается из переосмысления опыта предшественников, «помноженного на оригинальность идеи и готовность рисковать. А все идеи, по словам Вествуд, можно отыскать в технологии шитья. Ее глубокие познания в области истории моды и различных экзотических культур — с их представлениями о красоте, элегантности, эротизме — залог неповторимости ее мужских и женских моделей. Вествуд приглашает своих клиентов расширить горизонты восприятия; в ее платьях всегда присутствуют элементы игры» [9, с. 119].

Она и сегодня продолжает держать марку королевы английской моды, самого нестандартного и провокационного дизайнера рубежа тысячелетий, умеющего трансформировать традиционные исторические формы в современные экстравагантные интерпретации, сочетать традиционные техники с современностью, делая это всегда по-английски экстравагантно.

Подытоживая вышеизложенный материал, можем констатировать, что как и сама барочно-рокайльная историческая костюмная форма, понимаемая во всех сложностях и нюансах своего исторического бытования, так и варианты ее неоднократного интерпретирования поколениями художников в произведениях изобразительного, театрального, кинематографического искусств и искусства моды, представляют собой интереснейший феномен современной культуры, позволяющий нам по-новому оценить приоритеты и ценности нашего существования в мире.

1. Гомбрих Э. История искусства. Москва: Издательство АСТ, 1998. 686 с.
2. Горбачов Д. О. О. Хвостенко-Хвостов: Сценограф, живописец, график. Київ: Мистецтво, 1987. 127 с.

3. Гюннек К. Модистка королевы / пер. с фр. Ю. Воркуевой. Москва: Гелеос, 2006. 256 с.
4. Даниель С. Рококо: От Ватто до Фрагонара. СПб.: Азбука-классика, 2007. 336 с.
5. Дмитриева Н. А. Краткая история искусств: Очерки. Москва: Искусство, 1975. Вып. 2. 344 с.
6. Захаржевская Р. В. Костюм для сцены. Москва: Сов. Россия, 1967. 214 с.
7. Зеллинг Ш. Мода. Век модельеров. 1900–1999. Köln: Könemann, 2000. 655 с.
8. Золотов Ю. К. Антуан Ватто: Старинные тексты. Москва: Искусство, 1971. 103 с.
9. Иконы стиля: История моды XX века / под ред. Герды Буксбаум; пер. с англ. Ю. Гурко. СПб.: Амфора. ТИД Амфора, 2009. 192 с.
10. История моды с XVIII по XX век: Коллекция Института костюма Киото. Москва: Арт-родник, 2003. 735 с.
11. Муратов П. П. Образы Италии. Москва: ТЕРРА: Республика, 1999. 592 с.
12. Смирнов-Несвицкий Ю. А. Е. Вахтангов. Ленинград: Искусство, 1987. 248 с.
13. Современная энциклопедия: Мода и стиль / глав. ред. В. А. Володин. Москва: Аванта, 2002. 480 с.
14. Сыромятникова И. С. История прически: Учебник для театр. худож.-технич. училищ. Изд. 2-е доп. Москва: Искусство, 1989. 303 с.
15. Хайзинга Й. Homo ludens: В тени завтрашнего дня. М., 1992. 377 с.
16. Якимович А. К. Об истоках и природе искусства Ватто // Западноевропейская художественная культура XVIII века: сб. статей. Москва: Наука, 1980. 250 с.
17. Dubbs Ball Joanne. Jewelry of the Stars. Creations Joseff of Holluwood. 1469, Morstein Road, West Chester, Pennsylvania 1938. 192 p.
18. Le Figaro: hors-série. Marie-Antoinette. La princesse, l'icône, l'insoumise. Commission paritaire 0406C83022-ISSN 182–582. 114 p.
19. Saponi M. Rose Berthin, minister des modes de Marie-Antoinette. Paris: Ed. de l'Insttut frangais de la mode: Ed. du Regard, 2003. 416 p.

Ковальчук О. В. Костюм Галантного століття у мистецтві та проектах модельєрів XX–XXI ст.: До проблеми побутування історичної форми та можливостей її інтерпретації.

Анотація. Статтю присвячено проблемі комплексного дослідження реалії буття костюму XVIII ст. та його образній інтерпретації в образотворчому мистецтві, театрі, кінематографії та проектах модельєрів XX–XXI ст. Питання костюмного дизайну модної форми Галантного століття розглянуто в контексті історично-часового підходу, які вітчизняна культурологія та мистецтвознавство тільки починають опрацьовувати.

У статті досліджено матеріал, що презентує надзвичайне зацікавлення візуальних видів мистецтва до костюмованої історичної тематики. Розглянуті питання віддзеркалюють величезну роль художника в інтерпретації подібного продукту, його вміння індивідуально стилізувати той чи інший тип історичної форми та відпрацювати власний образно-психологічний алгоритм, який створює неповторну образність витвору мистецтва.

Ключові слова: костюм Галантного століття, стилізація історичного костюму; костюм XVIII ст. в сценографії, костюм XVIII ст. в історичному кіно; тема бароково-рокайльної моди на подіумах XX–XXI ст.

Ковальчук Е. В. Костюм Галантного века в искусстве и проектах модельеров XX–XXI вв.:

К реалиям функционирования исторической формы и возможностям ее интерпретации.

Аннотация. Статья посвящена проблеме комплексного исследования реалий бытования костюма XVIII в. и его образной интерпретации в изобразительном искусстве, театре, кинематографе и в проектах модельеров XX–XXI вв. Вопросы костюмного дизайна модной формы Галантного века рассмотрены во всех деталях историко-временного подхода, которые отечественная культурология и искусствоведение только начинают разрабатывать.

В статье проанализирован материал, презентующий огромный интерес визуальных видов искусства к костюмированной исторической тематике. Рассмотрены вопросы, отражающие огромную роль художника в интерпретации подобного продукта, его умение индивидуально стилизовать тот или иной тип исторической формы и вырабатывать свой образно-психологический алгоритм, который и создает неповторимую образность произведения искусства.

Ключевые слова: костюм Галантного века; стилизация исторического костюма; костюм XVIII в. в сценографии, костюм XVIII в. в историческом кино; тема барочно-рокайльной моды на подиумах XX–XXI вв.

Kovalchuk O. V. Costume of the Gallant Century in Art and in the Projects of Fashion Designers in XX–XXI centuries: Up to the Realities of Functioning of the Historical Form and the Possibilities of its Interpretation.

Summary. The article deals with a comprehensive study of the realities of the existence of the costume in XVIII century and its imagery interpretation in the visual Arts, theatre, cinema and in the projects of fashion designers in XX–XXI centuries. The topics of the fashion costume design in the forms of the Gallant Century are examined in detail on the basis of the historical-temporal approaches which the domestic Art History and Culturology are just beginning to develop.

The article analyzes the material that presents a great interest in visual Arts to the themes about the historical costume.

The issues reflect a huge role of the Artist in the interpretation of a similar product, their ability to stylize a particular type of historical shapes individually and to develop their own image-psychological algorithm that creates a unique imagery of the artwork.

Keywords: Costume of the Gallant Century; stylization of historical costume; costume of the eighteenth century in scenography, costume of the eighteenth century in the historical movie; Baroque-Rococo-style on the fashion podiums of XX–XXI centuries.

Наталія КОНДЕЛЬ-ПЕРМІНОВА

ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ МІСЦЯ, ДЕ СТОЯВ ПАМ'ЯТНИК ЛЕНІНУ В КИЄВІ

Постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок з важливими науковими чи практичними завданнями. Декомунізація для України виявилася складним і вкрай болісним процесом. Розпочалася вона стихійно, в революційний час Євромайдану, що переріс у Революцію Гідності, поваленням 8 грудня 2013 р. пам'ятника Леніну, який розміщувався на перетині вулиці Хрещатик та бульвару Тараса Шевченка. Ця подія, яка порівнювалася з поваленням Берлінської стіни, спричинила ланцюгову реакцію під назвою «ленінопад» по всій Україні. Демонтаж, знесення чи пошкодження пам'ятників іншим комуністичним діячам набули широкого розповсюдження. Через півтора року від цієї події в Україні на законодавчому рівні розпочалася декомунізація.

XX ст. сповнене низкою аналогічних історичних прецедентів: з 1917 р. на всій території колишньої Російської імперії, в тому числі — в Україні і, зокрема, у Києві розпочалася масова руйнація пам'ятників діячам попереднього політичного режиму. Так місто втратило пам'ятники Миколи I у Миколаївському парку (нині парк імені Тараса Шевченка), Олександру II Визволителю на Царській (Європейській) площі, графу О. Бобринському на Бібіковському бульварі (нині бул. Тараса Шевченка). У 1950-х, під час викриття культу особи, — ліквідація пам'ятників Йосипу Сталіну та його прибічникам. І наприкінці XX ст., після розпаду Радянського союзу, — масове повалення пам'ятників діячам цієї доби, у тому числі в колишніх соціалістичних країнах Східної Європи.

«Звільнені» від скульптурних постатей комуністичних діячів міста з понівеченими постаментами виявилися вельми проблемними: навколо них вирують численні ініціативи щодо наповнення утвореної порожнечі, генеруються тимчасові мистецькі інтервенції, концентрується увага громадськості. Складність проблеми полягає у тому, що кожна локація вимагає прийняття відповідного рішення, якому мають передувати всебічні публічні обговорення із залученням широкого кола осіб, осмислення проблеми, її аналіз. І на все це вистачає ані політичної волі, ані часу, ні, найголовніше, досвіду: яким чином, в який спосіб і хто має це робити.