

РОССИЙСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ ДРУЖБЫ НАРОДОВ

Факультет гуманитарных и социальных наук

Кафедра теории и истории культуры

Утверждаю

Заведующая кафедрой

 Е. В. Васильченко

«___» _____ 2019 г.

Курсовая работа

на тему:

**«ВЛИЯНИЕ "РУССКИХ СЕЗОНОВ С. ДЯГИЛЕВА" НА
ЕВРОПЕЙСКУЮ МОДУ НАЧАЛА 20 ВЕКА»**

50.03.01 «Искусства и гуманитарные науки»

Разработчик:

студентка группы ГНБ-12

Студенческий билет №

1032180114

Аничкина А. А.

«___» _____ 2019 г.

Научный руководитель

Старший преподаватель кафедры теории и истории культуры

 Черкасова И. К.

Москва, 2019

Содержание

Введение	2
1. Сергей Дягилев и рождение «Русских сезонов»	4
1.1. Возникновение неорусского стиля	4
1.2. Дягилев и рождение «Русских сезонов».....	8
2. Интерпретация мотивов и образов русской культуры в коллекциях кутюрье начала XX века	14
2.1. Творческий метод Льва Бакста.....	14
2.2. Поль Пуаре и доминирующее направление в моде 1920-х.....	18
2.3. Русские дома моды.....	22
Заключение	25
Список используемых источников	27
Приложения	32

Введение

Рубеж XIX-XX столетий известен как «серебряный век». Здесь стабильное общественное состояние 80-ых годов сменяется долгим ожиданием «великого переворота». Общественное сознание медленно принимает другую форму, так как расширяются рамки реалистического взгляда на жизнь, а люди начинают активно искать себя в литературе и искусстве.

Главная особенность того времени – появление всевозможных объединений деятелей культуры. Представители различных направлений в искусстве объединялись в поисках новых форм и идей. В художественном сознании широко распространилась идея синтеза искусств.

Актуальность темы заключается в том, чтобы понять, как повлияла русская мода на европейскую и что привнесли русские художественные мотивы в культуру Запада.

Предметом нашего исследования является влияние «Русских сезонов» и Русского балета Дягилева на моду Европы в начале XX века.

Объект исследования – социально-исторические аспекты и художественные течения, обусловившие появление стиля «a la russe» и определяющие его специфику.

Материалом исследования стали труды по истории моды начала XX века, труды по мировой истории искусства, труды по художественным течениям 1900-х — 1920-х гг., воспоминания танцоров, дизайнеров, художников того времени.

Целью исследования является анализ феномена «Русских сезонов», как катализатора развития новых модных течений в 1900-х – 1920-х гг.

Исходя из поставленной цели, можно выявить следующие **задачи**:

1. Изучение появления неорусского стиля в России и последующей его трансформации в стиль «a la russe» в условиях европейской культуры;

2. Рассмотреть моду Европы «до» и «после» появления «Русских сезонов»;

3. Сравнить модные тенденции;

4. Изучение основных дизайнеров периода, выявление особенностей стиля;

Для достижения поставленных целей и задач был использован историко-культурный анализ.

ГЛАВА 1. Сергей Дягилев и рождение «Русских сезонов»

1.1 Возникновение неорусского стиля

Главными причинами, которые определили развитие костюма в Европе в начале 20 века стали мощное техническое совершенствование, преобладание массового промышленного производства. Все стало новым: условия, образ жизни, развитие транспорта, женщины начали работать на производстве. Изменения происходят повсюду, мода становится ближе и доступнее. Также с развитием промышленности в XX веке происходит развитие профессионального моделирования одежды, она становится ярким отражением яркого образа современности. Первые дома мод создаются во Франции. Появляется профессия кутюрье¹ — художник-модельер одежды. Именно художники-модельеры предлагают впервые рациональный стиль одежды, выделяющийся сдержанной простотой и отсутствием лишних деталей, дорогой отделки.

Влияние русского искусства началось с нулевых годов XX века. Два десятилетия – перед началом Первой мировой войны, в ее разгар и вплоть до двадцатых годов – русские художники, артисты и сценографы волновали европейское сознание русскими тенденциями.

Однако, до того, как русское искусство ворвалось в европейскую жизнь, там господствовал стиль ар-нуво, называвшийся в России модерном: «Зыбкость общественных устоев, большой интерес к искусству Японии и Средневековью, постепенное изменение института семьи в результате женской эмансипации были той благодатной почвой, которая впитала в себя элементы нового модного стиля, принесенного артистами и художниками из

¹ Кутюрье – (от. фр. couturier) – портной, модельер

России, объединенными талантом С. П. Дягилева»². Данный стиль возник как реакция на промышленную революцию с ее механизацией производства и на искусство викторианской эпохи с его эклектикой. Ар-нуво стал результатом творчества европейских художников того времени, когда в чести были плавные изящные линии, умеренные сочетания цветов, а также строгие законы композиции. Процесс появления этого стиля послужил толчком к реабилитации кустарного народного искусства во многих странах, в том числе и в России. Художники при этом старались объединить искусственное и природное в стекле, дереве, металле и других материалах. Для стиля ар-нуво характерны следующие черты: текучесть форм, плавность линий, всевозможные палевые оттенки, соседство самых разнообразных текстур и фактур, уживающихся рядом с таинственными образами и сюжетами.

Так, поиски начал народного русского искусства увели художников в самое Средневековье, которое послужило источником мощнейшего интереса к прошлому с его былинами, легендами и притчами. Таким образом зародилось отдельное направление внутри ар-нуво – национальный романтизм. В России этот стиль был именуем неорусским стилем эпохи модерна, и именно он покорил европейскую моду XX века. Популяризации этого стиля активно способствовала императрица Александра Федоровна. Будучи урожденной немкой, воспитанной в художественных традициях родного города, она очень любила югендштил³ – одну из разновидностей модерна. Разумеется, императрица способствовала развитию подобной формы искусства и в России. В 1903 году в Зимнем дворце прошел придворный бал, костюмы для которого были выполнены по эскизам художника Сергея Соломко в мастерской знаменитой русской портнихи Надежды Ламановой⁴. (см. прил. 1) Это означало, что двор охотно принял неорусский стиль.

² Васильев А.А. Красота в изгнании. 100 лет спустя: в 2 т. / Александр Васильев. – М.: Слово/Slovo, 2018. Т.1. – С. 13

³ Югендстиль - (нем. jugendstil), принятое в немецком искусствознании и художественной критике и применяемое обычно к немецкому и австрийскому искусству наименование стиля «модерн»

⁴ Ламанова Н. П. (1861-1941) - Российский и советский модельер, художник театрального костюма

«Художественные мастерские в подмосковном имении С.И. Мамонтова Абрамцево и в смоленском имении княгини М.К. Тенишевой Талашкино были наиболее яркими и значительными центрами неорусского искусства и кустарного производства»⁵.

Узоры для вышивальщиц в Талашкино придумывали великие русские художники: А.Н. Бенуа⁶, М.В. Нестеров, К.А. Коровин, В.А. Серов, Н.К. Рерих, В.Д. Поленов, даже скульптор П.П. Трубецкой. Здесь даже появлялся Шаляпин. Это было пристанище выдающихся мастеров своего дела.

Одним из важнейших событий стало появление в России творческого объединения «Мир искусства»⁷. В его составе были такие великие деятели культуры как Александр Бенуа, Константин Коровин, Лев Бакст и, конечно же, Сергей Дягилев. Именно он был связующим и главным звеном этого объединения. Его умение распознавать таланты и направлять их в нужное русло сыграло огромную роль в истории русского искусства – оно покорило весь мир, укрепившись в разных сферах культуры.

Созданный стараниями Дягилева журнал, носящий то же название, что и творческое объединение, часто демонстрировал читателям репродукции разных произведений искусства в неорусском стиле. Этот стиль не повлиял на моду в целом, например, он не изменил модный тогда силуэт, однако чрезвычайно сильно повлиял на отделку: теперь у модниц стало любимым суровое кружево, потеснившее кружево французское. Русские и украинские вышивки также нашли свое место на блузах и платьях для прогулок, теперь ими украшались почти все модные туалеты: «Долгожданного успеха добились вологодские, михайловские и елецкие кружевницы, чьи изделия тали высоко цениться в модных кругах Петербурга и Москвы»⁸. Однако, столь популярные

⁵ Васильев А.А. Красота в изгнании. 100 лет спустя: в 2 т. / Александр Васильев. – М.: Слово/Slovo, 2018. Т.1. – С. 18

⁶ А. Бенуа (1870-1960) – русский художник, главный идеолог объединения «Мир искусства»

⁷ Художественное объединение, сформировавшееся в России в конце 1890-х годов. Под тем же названием выходил журнал, издававшийся с 1898 года членами группы

⁸ Васильев А.А. Красота в изгнании. 100 лет спустя: в 2 т. / Александр Васильев. – М.: Слово/Slovo, 2018. Т.1. – С. 29

и любимые в России неорусские формы в гардероб французских модниц 1900 года они, к сожалению, не проникли:

Русское искусство влияло на европейскую культуру и моду 1900-1910-х годов с помощью двух видов инструментов: русских славянских форм и красок, и тем и мотивов, которые не являлись исконно русскими по происхождению, однако которые были привнесены в культуру именно российскими художниками, как, к примеру, античные, восточные и иберийские мотивы, сделавшиеся известными и любимыми публикой, в основном, благодаря «Русским сезонам» Дягилева.

Так, еще до появления Дягилевской балетной антрепризы первое, что позаимствовали из русских туалетов парижане, были меха, в особенности, соболиные, ведь когда в 1896 году Николай II посетил Париж, люди были поражены красотой русского меха, и совсем скоро самые престижные модные дома Франции, такие как «Ворт», «Дреколь» и «Дусе», активно начали отделять и подбивать свои модели этим материалом, что придало их произведениям особый, доселе невиданный, шик. (см. прил. 2)

Также огромное влияние на европейскую моду оказала ярая патриотка и меценатка – княгиня Мария Клавдиевна Тенишева⁹. В 1905 году в Париже она организовала выставку, арендовав в Обществе современных художников один из залов, и украсила его полотнами русских живописцев: И. Я. Билибина, Н. К. Рериха и проектами церкви Покровского. Очень важно вспомнить слова самой княгини о том, какое влияние оказало русское кустарное искусство на парижскую моду: «Обе мои парижские выставки сильно отразились на модах и принадлежностях женского туалета. Год спустя я заметила явное влияние наших вышивок, наших русских платьев, сарафанов, рубах, головных уборов, зипунов, появилось даже название «блуз рюс» и т.д. <...> Было ясно, что все виденное произвело сильное впечатление на французских художников и

⁹ Тенишева М. К. (1858-1928) – русская дворянка, общественная деятельница, художница-эмальер, педагог, меценатка и коллекционер.

портных»¹⁰. Позднее Танишева создавала костюмы к опере «Снегурочка» в Опера-Комик в Париже под руководством Карре ¹¹. Также, она бурно участвовала в гастроях русского хора Агренева-Славянского в Европе, который, без всяких сомнений, подготовил почву для Дягилевских гастролей и который уже позволил русской моде проникнуть в Европу немного сильнее. Сама Княгиня вспоминает это следующим образом: «Я счастлива и горда, что именно на мою долю выпало познакомить Запад с нашей стариной, с нашим искусством, показать, что у нас было трогательное и прекрасное прошлое»¹². Однако значительным русское влияние на западную моду стало лишь благодаря великому импресарио – Сергею Павловичу Дягилеву.

1.2. Дягилев и рождение «Русских сезонов»

Сергей Павлович Дягилев родился в Перми 19 марта 1872 года в семье дворянского происхождения. Будучи ребенком, Дягилев уже был окружен музыкой, ведь отец увлекался пением. Сергей учился играть на фортепиано, как и настояла его приемная мать¹³. После того как Дягилев закончил Пермский университет, он уехал в Санкт-Петербург учиться на юриста. Параллельно он брал уроки в консерватории у Римского-Корсакова, но музыкального образования так и не получил. Именно в этот период он встретился с Александром Бенуа и Львом Бакстом, с ними же позднее создал небольшой искусствоведческий кружок.

В 1896 году Дягилев окончил обучение на юридическом факультете с дипломом правоведа, но юрист из него не получился. А в 1899 году, когда открылся Художественный театр в Москве, Дягилев вместе с Бенуа учредили журнал «Мир искусства», где Сергей Павлович стал главным редактором. Он

¹⁰ М. К. Тенишева Впечатления моей жизни. – Ленинград: ИСКУССТВО, 1991. – С. 25

¹¹ Альберт Карре (1852-1938) – французский театральный режиссёр

¹² М. К. Тенишева Впечатления моей жизни. – Ленинград: ИСКУССТВО, 1991. – С. 83

¹³ Настоящая мать С. П. Дягилева скончалась при родах

не пропускал ни одного балетного спектакля, и дружил со многими артистами балета.

Дягилев начал свое знакомство с Францией в Париже, проведя там в 1906 году на Осеннем салоне выставку русской живописи, рассказывающую о периоде от В. Л. Боровиковского до М. А. Врубеля. Торжественное открытие данной выставки представило посетителям русские иконы. Мероприятие имело огромный успех, о чем потом напишет Серж Лифарь: «Выставка живописи блестяще удалась, русские художники были понятны и оценены, многие бывшие сотрудники “Мира искусства” были приглашены в члены Осеннего салона, Дягилеву хотели дать Почетный легион, но он отказался от него в пользу Бакста, – не может ли так же удасться манифестация и другого неведомого Парижу русского искусства – русской музыки?»¹⁴

В тот момент французы восторгались русскими, так как это был период дружбы между Россией и Францией, и поэтому начинания Дягилева были активно поддержаны в народе.

С 1906 по 1908 год проходили 3 подготовительных периода, которые подготовили почву для успеха будущих дягилевских балетных сезонов, проходивших с 1909-1929 годы, то есть вплоть до самой кончины великого импресарио, полностью реформировавшего мировое искусство. Художественное влияние балетной антрепризы, привезенной из России, вызвало восторженное отношение к русским художникам, а модельеры нашли вдохновение в русских формах, цветах, отделке.

В 1909 году Дягилев привез в Париж труппу, состоящую из самых талантливых артистов, которых лично очень долго и тщательно отбирал и обучал. Во главе труппы стоял хореограф-новатор – Михаил Фокин¹⁵. В состав балета входили: несравненная Анна Павлова, Вера Каралли, Михаил

¹⁴ Лифарь С. М. Дягилев. – Спб.: Композитор, 1993. – С. 76

¹⁵ Фокин М. М. (1880-1942) – русский и американский артист балета, хореограф, считающийся основателем современного классического романтического балета

Мордкин, Екатерина Гельцер, обворожительная Тамара Карсавина и гениальный Вацлав Нижинский. И вот, наступил памятный день – 19 мая 1909 года. «Русские сезоны» были официально открыты. «Золотому» периоду Дягилевской антрепризы положил начало балет «Павильон Армиды», в декорациях Александра Бенуа. Для него Дягилев отреставрировал старый, обветшалый музыкальный театр «Шатле». В тот же день прошли и другие постановки: дивертисмент¹⁶ «Пир» (художники: К. Коровин, Л. Бакст, А. Бенуа, И. Билибин), состоявшая из лезгинок, чардашей, мазурок, трепачков¹⁷, венгерских танцев, гопаков; и «Половецкие пляски» из оперы Бородина «Князь Игорь» (художник Н. Рерих). Так началась первая программа.

В том же году 2 июня была представлена вторая программа первого сезона, в которой зрителям предстали такие постановки, как «Сифильда» (художник А. Бенуа), и «Клеопатра» (художник Л. Бакст), где состоялся блистательный дебют Иды Рубинштейн. Первый сезон завершился оглушительным успехом. В хореографической части этого балета Фокин принимает решение отказаться от канонических балетных движений и заимствовать позы с фресок Древнего Египта. Это было революцией в искусстве. В 1910 году Дягилев возвращается в Париж, чтобы представить миру новый балет, музыку для которого написал Игорь Стравинский. Постановка «Жар-птица» прошла с оглушительным успехом. Также, в этом сезоне Дягилев ставит представления в Берлине и Брюсселе. Больше всего публика любила «Клеопатру», «Половецкие пляски», а также «Шахерезаду», которые цепляли зрителя даже не столько новшествами хореографии, сколько экзотичностью восточных сюжетов.

Фокинско-бакстовская «Шахерезада» приняла на себя роль фактора, предвосхищающего большинство художественных форм, которые впоследствии, в 1910-1920-ых годах, станут частью нового

¹⁶ Французское слово «divertissement» в переводе означает -- увеселение, развлечение. Первоначально, триста лет назад, под этим названием стали появляться отдельные музыкальные пьесы или целые сборники пьес развлекательного характера

¹⁷ Трепач – старинная русская пляска. Исполняется в быстром темпе. Основные движения: дробные шаги, притоптывания и присядка с выбрасыванием ног

интернационального стиля ар-деко. (см. прил. 3) Эта постановка продемонстрировала избалованному западному зрителю бакстовское видение персидско-оттоманских костюмов и интерьеров. Арнольд Хаскел писал, что «Шахерезада» направила моду в исключительно новое, доселе неизведанное русло, и по этой дороге пошли сцены ревю и мюзик-холлов. Кроваво-эротичный сюжет, как символ русского балета, закрепился за «Шахерезадой» на многие последующие годы. Всепоглощающая страсть роковой султанши Зобеиды (Ида Рубинштейн) к эбеновому рабу (Вацлав Нижинский) взбудоражила сознание парижанок. Воображение публики поразили также драпировки восточных дворцов, полупрозрачные шаровары, контрастные одеяния евнухов, тюрбаны султана Шарира и другие элементы костюмов. Позднее они войдут в моду наряду с загаром, который был характерен для многих персонажей постановок.

«Сюжет “Шахерезады” оказал влияние на мораль и нравы того времени. Сладострастные утехи полуобнаженных одалисок с черными мускулистыми полуголыми рабами на подушках дворцах казались шокирующими и манящими одновременно.»¹⁸

Михаил Фокин, уже устроивший революцию в плане хореографическом, также выставил чистую сексуальность на всеобщее обозрение. Критики-моралисты тут же взбунтовались, назвав Бакста эротическим маньяком, а все балеты Дягилева – «дегенеративным предприятием». Однако репутации постановки это не повредило: публика продолжала ломиться на представления, так как хотела наблюдать красочные гаремные оргии.

Другие постановки: «Жизель» с Вацлавом Нижинским и Тамарой Карсавиной, «Жар-птица» и «Ориенталии» - вызвали неоднозначную реакцию. «Жизель» назвали старомодным балетом, но «Жар-птица» пришлась публике по душе.

¹⁸ Васильев А.А. Красота в изгнании. 100 лет спустя: в 2 т. / Александр Васильев. – М.: Слово/Slovo, 2018. Т.1. – С. 49

После балетного сезона Дягилева 1909 года моментально в прессе появились заголовки об открытии неизведанного мира, о перевороте, о новой балетной эре. Жан Кокто¹⁹ позднее говорил, что спектакли русских сезонов были настоящим потрясением для Франции, публика находилась в экстазе. Все: от выбора гениальных исполнителей до блестящей музыки, все впечатлило публику. Но с еще большим упоением говорили о костюмах и декорациях спектаклей. Произведенный фурор "подтолкнул" к увлечению востоком и экзотикой славянской культуры. Диковинные костюмы Льва Бакста, А. Головина, А. Бенуа, Н. Рериха привели к прочному укоренению новых стилей в массовой моде. Особенный успех получили спектакли "Шахерезада" и "Жар-птица". Именно эти постановки предварили стиль, который позднее назовут русским, и который будет на пике популярности в 1920-е годы.

Уже в 1900 году около 20 Домов Моды представляли свое творчество в Париже. Стиль модерн, сложившийся и прочно утвердившийся в женском костюме еще в XIX веке, продолжает оказывать огромное влияние на женский костюм, его силуэт. Использование тканей, решение костюма, декорация все это дополняет костюм основой которого служит корсет s-образной формы. Если сравнивать этот костюм с силуэтом конца XIX века изменения почти не заметны: линия груди и линия талия понизилась, в этой части лифа появился небольшой напуск. Сзади талия, наоборот, немного завышена и прямо от нее начинается мягкий валик турнюра²⁰. Стремление придать силуэту черты бабочки или цветка прослеживается в костюме в начале XX века. Такой эффект достигается ровным разделением фигуры на две части под углом друг к другу, богатым декорированием, росписью, красивыми аппликациями.

На тканях использовались орнаменты стилизованных форм выющихся, экзотических растений, раковин, цветов, листьев, медуз. Узоры были

¹⁹ Жан Кокто (1889-1963) - французский писатель, поэт, драматург, художник, сценарист и кинорежиссёр

²⁰ Турнюр – модное в 1870-1880-х годах приспособление в виде подушечки, которая подкладывалась дамами сзади под платье ниже талии для придания пышности фигуре

расположены асимметрично, а цветовые решения базировались на приглушенных тонах: оттенки серого, нежно-голубого, нежно-розового, темно-зеленого. Линии s-образного силуэта подчеркивались неравномерным распределением отделки, декора, драпировкой лифа и юбки. Сопоставлялся разнофактурный материал, например, бархат и атлас, мех и шифон. Широко применялись кружева и крупная вышивка рисунка шелка, бисером, драгоценными камнями. Юбки кроили в клеш. Цветовые сочетания - синий с зеленым, желтый с зеленым, серый с розовым.

Шляпы, украшенные цветами, бантами, перьями, огромных размеров дополняют женский костюм. Пышные высокие прически тоже являются очень модными. Новый тип костюма, состоящий из юбки и жакета, костюм-тайёр²¹, более сдержанных и строгих форм предлагает модельер Редферн²². Ткани для такого костюма используются более простые и дешевые. Однако, силуэт получает более плавные и гладкие очертания талии и груди благодаря увеличивающемуся объему ткани.

²¹ Костюм-тайёр – (от фр. «costume tailleur») платье-костюм, состоящий из юбки и жакета

²² Джон Редферн (1835-1929) - английский кутюрье. Ввел в моду женский костюм, состоящий из жакета, юбки и блузки, в качестве прогулочного костюма. Такой костюм стал прообразом «английского» классического костюма

ГЛАВА 2. Интерпретация мотивов и образов русской культуры в коллекциях кутюрье начала XX века

2.1. Творческий метод Льва Бакста

Несомненно, огромное влияние на моду оказали экстраординарные костюмы для театральных постановок Л. Бакста. Он был соавтором балетмейстера, автором идей для балерин, которые танцевали с большими декольте, открытыми руками, без корсетов и с полуобнаженной грудью. Как, например, в спектаклях "Клеопатра", "Шахерезада". Именно это, особое влияние, дало еще одно название - "нагая мода".

В спектакле "Клеопатра" проявляется во всей красе декорационный талант Бакста. Это касалось и чувства стиля, и владением сценического пространства, и богатой палитры красок. Постановка являлась новой, обогащенной в музыкальном плане и плане хореографии, редакции балета "Египетские ночи".

Декорации, основанные на прямых линиях, четких контурах, выделялись немногословностью и понятливостью. Был воссоздан большой зал египетского храма, с ограниченными слева и справа рядами каменных столбов, между которыми стояли громадные статуи. На заднике был изображен портик и воды Нила. Колонны, столбы, скульптуры были яркого оранжевого цвета, небо, вода, пол - голубого, но оранжево-золотистый цвет преобладал, и так создавалось ощущение жары и зноя. Бакст хотел подчеркнуть монументальность, строгость и торжественность архитектуры Египта. Костюмы перекликались с общей атмосферой постановки. Вот описание мужского костюма для еврейского танца: рубашка из тонкой белой ткани, усыпанной мелким рисунком, с широкими рукавами и глубоким вырезом, дополнялась длинным белым шарфом, повязанном на талии. Гармоничный контраст вносил темно-синий плащ, накинутый на спину, с темно-красными кругами, посередине каждого из которых располагалась золотая сердцевина, и окантованный широкой коричневой каймой,

отделанной золотом. На голове у танцовщика – шапка в полоску, на кончике которой была тонкая кисточка.

Работая над оформлением постановки "Шахерезада", Баксту удалось создать единый образ в небольшом пространстве сцены. Так, на переднем плане, с левой стороны стоял диван, покрытый большим количеством подушек. Сверху вниз ниспадал балдахин, державшийся на скульптурах. Потолок и стены были декорированы разноцветной живописью и мозаикой. На полу лежал мягкий ярко-красный ковер, на котором в свою очередь лежали маленькие разноцветные коврики. Сцена была украшена золотыми светильниками и серебряными фонарями. Сильное впечатление производил изумрудный занавес, спущенный сверху. Его украшали золотые и розовые орнаменты. Прекрасной сценической находкой, впоследствии не раз используемой другими художниками, стало ассиметричное расположение занавеса: местами он был приподнят, а местами касался самого пола. Характерной чертой в декорировании спектакля "Шахерезада" стала простота, сведенная к основным элементам. Немногочисленные декорационные элементы, такие как ярко-зеленые ткани, украшенные золотым восточным узором, низкие и широкие диваны служили воссозданием восточного великолепия ханского гарема. Костюмы для балета были выполнены в желто-красных и сине-зеленых оттенках. Сменяя друг друга, они подчеркивали и дополняли мотивы главной декорации. Исключительно проработаны были все костюмы для постановки. К примеру, костюм шаха включал в себя больше десяти орнаментов. Применялись ткани, затканые золотом, украшенные перьями. Баксту прекрасно удалась идея с помощью цветового оттенка костюма передать характер, настроение персонажа. Шаха, евнухов, полководцев художник изображает с использованием просторных, тяжелых одежд. Прислужниц в гареме и танцовщиц, напротив, в воздушных, прозрачных одеждах, обнажающих руки и грудь. Таким образом танцору было легче прочувствовать свой образ, перевоплотиться в него. Изучение турецкого, китайского народного искусства, а также знание иранских

миниатюр послужило Баксту материалом для работы над спектаклями. Это был синтез =СИНТЕЗ ЧЕГО?всего Востока.

Лев Бакст стал бесспорным авторитетом в вопросах моды и стиля. Его искусные стилизации костюмов для передачи настроения разных эпох и народов, контрастные сочетания цветов, эксцентричные орнаменты и детали вызвали новое течение в моде костюма. В его костюмах нашли отражение две направленности, которые уже были в конце XIX века, - влюбленность в экзотику Востока и античность (см. прил 5). Наряду с костюмами в моду вошли низкие диваны с огромным количеством подушек, стали носить юбки, похожие на шаровары, чалмы с эгретами. Парижский музей декоративных искусств сразу же приобрел эскизы Льва Бакста. Это побудило его целиком обратиться к женской моде.

Формирование Бакста как художника было длительным и сложным. Потребовалось много времени для становления его манеры, выбора темы. Он пробовал себя во многих жанрах и приобрел известность как рисовальщик, популярность принес ему портрет, но, безусловно, самое главное место в его творчестве занимал театр. Он начинал с иллюстрации книг и написания портретов. В 1889 году он первый раз представил свои работы. Позже, к 1893 году, у него выработался своеобразный стиль. Это был период активной работы Бакста.

Под влиянием Бенуа А.Н., Сомова К.А., Дягилева С.П., в 1898 году Бакст создает объединение "Мир искусства". Этот период характерен графическими работами, портретной живописью. Эти произведения приносят ему известность. Такие работы как "Ужин" (1902) и "Древний ужас" (1906-1908) вызвали большой резонанс у публики и критиков. Полотно «Ужин» было обращением модернистского стиля в русском искусстве. «Древний ужас» передавал знамение неизбежности судьбы. В период с 1900 по 1905 год художник успешно занимается графикой и оформляет интерьеры и выставки.

Позднее Бакст станет уделять больше внимания оформлению театральных спектаклей. Его дебют в театре состоялся в 1902 году в пантомиме "Сердце маркизы". Тогда же он создает костюмы для артистов балета, а именно для А.П. Павловой, которая участвовала в балете "Лебедь" (1907).

Лев Бакст мог похвастаться такими клиентами, как Елена Владимировна Романова – великая княгиня, Ева Лавальер – французская актриса, а также маркиза Луиза Казати. Образом последней впоследствии вдохновлялись: Кристиан Диор, Карл Лагерфельд, Джорджо Армани, Джон Гальяно, Том Форд. Но маркиза в начале XX века доверяла свои туалеты лишь Баксту. Именно благодаря ней, Лев воплотил все свои идеи. Одной из таких идей стал большой бал «Пьетро Лонги в стиле XVIII века», проходивший на площади Сан-Марко в Венеции осенью 1913 года. По эскизам Бакста было сшито двести костюмов для чернокожих слуг. Они, в белых париках, бархатных красных камзолах, расшитых жемчугом, держали канделябры перед накрытыми на площади столами. Бакст был завален заказами от других посетителей, присутствовавших на данном мероприятии. Вся Европа мечтает работать с художником. Пакен, Пуаре, Ворт – для этих домов мод он создавал не только эскизы костюмов, но и придумывал орнаменты для тканей.

В своих мемуарах Поль Пуаре вспоминает, как клиентки приходили с акварелью, приобретенной у Льва Бакста. Бакст подписал с Пуаре контракт на один год и предоставлял свои эскизы. Знаменитый кутюрье создавал одежду, совместимую с истинными формами и плавностью человеческого тела. Бакст был далек от этого. Он создавал костюм для театра, а не для конкретного человека, для персонажа и действия, а не для пластики и удобства. Это был только сценический образ. В этом и была его ошибка, когда он создавал эскизы для дома мод "Пакен". Он никак не принимал участия в выражении конкретного костюма для конкретного заказчика, наблюдая только за изготовлением сценических костюмов. Многие звезды сцены заказывали их в модных домах, часто там же, где для них шили и их обычную одежду.

Ситуация изменилась в 1913 году, когда после заключения контракта с Домом "Пакен" Бакст стал наблюдать за работой над всеми костюмами. =сноска

Для Дома Жанны Пакен художник работал 3 года, получая проценты от продажи каждого костюма, созданного по его рисункам. Он был самым первым русским модельером, ставшим всемирно знаменитым, только его костюмы для балета выставлялись в Лувре еще при жизни. Взаимодействие Льва Бакста с известными домами моды положило начало возникновению правила приглашать художников в отрасль моды. Как итог произошел взлет текстильного творчества в 10-х - 30-х годах прошлого столетия.

Изучив основные этапы преобразования женского костюма и силуэта, можно выделить следующее:

- юбка сузилась без добавления акцента на бедрах, произошло небольшое завышение талии, лиф стал выполняться с широкими рукавами, как в кимоно. Только лиф с напуском на пояс и воротник "стойка" остался еще от прежнего стиля модерн;
- полуприлегающие костюмы обрели стройный силуэт, лацканы и небольшой воротник мужского типа. В моду входят огромные шляпы;
- появился корсет для ног – это небольшие путы, располагавшиеся чуть ниже колен, которых не было видно для всеобщего обозрения, но которые делали походку женщины семенящей, как у гейши. В 1911 году была представлена новая коллекция, костюмированный бал "1002-ая ночь", навеянный восточной тематикой. Этот бал имел грандиозный успех (см. прил. 6);
- суженные юбки становятся настолько популярны, что женщины отваживаются в них даже на дальние переезды.

2.2. Поль Пуаре и доминирующее направление в моде 1920-х

Позже-когда? были созданы блузы-туники, юбки-абазуры, вечерние манто с рукавами-кимоно, юбки-сумки. В их основу легли венгерский рукав, русский жакет и другие элементы одежды. Это все сочеталось с мягкими пластичными тканями, смелыми красками. Аксессуары также претерпели изменения в восточном стиле. В моду вошли зонтики и веера. Для рекламы своих домов Жанна Пакен и Поль Пуаре использовали именно веер. Для своих костюмов Пуаре выбирает яркие краски: оранжевый, лимонно-желтый, алый, лиловый. Новые художественные формы, отчетливые линии сказались на новом этапе развития моды - платье "реформ", освобождавшее женщину от корсета (см. прил 7). В течение всего 19 века врачи, художники настаивали на идее освободить женщину от корсета. Первым, кто сумел воплотить это в жизнь, стал Поль Пуаре. В 1913 г. модельер предложил коллекцию платьев-туник без корсета с силуэтом естественным и гибким, с высокой талией. Его платья живописны и выразительны, цвета яркие, контрастные.

В своих воспоминаниях Пуаре напишет, как отправился в путешествие с девятью манекенщицами на двух комфортабельных автомобилях. Остерегаясь проблем на дорогах, он оставил автомобили за пределами России и въехал в страну по железной дороге. Самый первый город, который посетил Пуаре была Москва, где он встретился со своими давнишними знакомыми. Вот что писала в своих воспоминаниях Т.А. Аксакова-Сиверс:

«...манекенщицы-парижанки представляли собой любопытное зрелище. С неподвижными кукольными лицами они чинно проходили по анфиладе комнат, демонстрируя новые модели, а потом в задних помещениях, сбросив эти модели, спешили вознаградить себя за это вынужденное безмолвие и

каменное спокойствие. В предназначенной для них комнате царила полная (говоря мягко!) “непринужденность”»²³

Для турне в Россию Пуаре придумал для своих сотрудников грациозные костюмы синего цвета и удобные накидки из бежевой двухсторонней шотландки. На головах красовались непромокаемые шляпки с вышитой буквой «Р» - Poiret. Считается, что именно Поль Пуаре придумал появление профессии манекенщицы, «живой» модели. Но способ появления новой профессии и способ показа костюмов был более сложным. Парижский журналист, работавший на показе мод в Доме Ворта в 1860-х годах, впервые употребил термин «манекенщица». В крупных магазинах к такому приему прибегали для демонстрации женской одежды силами продавщиц. Эмиль Золя в "Дамском счастье", 1883 г. и Джон Голсуорси "Сага о Форсайтах", 1906 г, подробно описывают это. Пуаре повторил сделанное ранее Ч. Ф. Воротом (1825-1895), а именно использовал свою жену в качестве главной манекенщицы. Она была способна не только гармонировать с новым стилем одежды фигурой, но и преподнести его должным образом. Далеко не все модели могли соответствовать формам Денизы Пуаре, и модельер воспользовался разного рода хитростям, что подметил А.Н. Бенуа на показе в Петербурге.

Наблюдения Вячеслава Локтева, автора статьи "Стиль-притворщик, стиль-полиглот: опыт теоретического осмысления выразительности ар-деко":

«Костюм ли продиктован позой, или поза продиктовывает фасон и покрой – все равно эта связь определяющая. Поза для ар деко – один из главных выразителей его сути и метода. Поза и жест всегда подчеркнута декоративны

²³ Аксакова-Сиверс Т. А. Семейная хроника. М.: 2005. Т. 1. – С. 398.

и утрированно имитационны. В этом есть что-то программно ненастоящее, симуляционное»²⁴.

Ар-деко создает не только костюмы карнавального характера, но и модели для ежедневной носки: лаконичные, простые, неяркие, однако даже здесь – авторская стилизация является противопоставлением броскому ар-нуво, базирующемуся, в основном, на декоративности.

Наряды должны были подчеркивать и разрешать ненатуральность и неестественность поз. Причем, эта ненатуральность и нетрадиционность движений позволяла продемонстрировать не только демократическую раскованность, но и удовлетворяла претензии на аристократичность. Для ар-деко характерна черта, когда костюм и настоящий характер носителя этого костюма, не связаны друг с другом. Девушка из среднего класса может надеть богатый костюм дамы из высшего общества, и это как раз будет в духе ар-деко. Именно здесь зарождается профессия манекенщицы, которая должна переодеваться и позировать, при этом соответствуя надетому наряду. Позднее это станет отдельным видом искусства.

Без сомнения, путешествие «живых моделей» - идея Поля Пуаре, которую в 1925 году заимствовал Жан Пату. В Европе, до середины 30-х годов, не существовало школ для манекенщиц. Пуаре советовал девушкам как нужно двигаться на показе, как вести себя вне демонстраций костюмов. В этом турне было все продумано до мелочей. Лучшей рекламой для модного дома Пуаре стали элегантные костюмы и безупречные манеры моделей. Незабываемое впечатление на публику произвели модели дома, посетив балет "Жизель". Одним из неизгладимых ощущений был аромат духов, созданных в доме Пуаре. Балерина Наталья Труханова писала:

²⁴ Локтев В. Стиль-притворщик, стиль-полиглот: опыт теоретического осмысления выразительности ар деко // Искусство эпохи модернизма. Стиль ар деко. 1910-1940. М., 2009. С. 45-46.

«Забыты духи Герлена и даже Коти с их деликатными флаконами. В ход пошли духи обязательно «от Пуаре», особо пряного аромата, во флаконах, похожих на бутылочки из-под сливок»²⁵.

После посещения России в 1911-1912 годах, Поль Пуаре создает платье из новой ткани "Казань" на основе сурового полотна и представляет зимнее манто в стиле русской шубки. Там же в России он знакомится с русским мастером - Надеждой Ламановой, о которой впоследствии пишет с особой теплотой: «Мысленно проезжая по Москве, не могу не остановиться у дома мод мадам Ламановой, знаменитой портнихи тех прекрасных времен, с которой я дружил и о которой вспоминаю с теплым чувством. Она открыла мне всю фантазмагорию Москвы, этого преддверия Востока»²⁶.

2.3. Русские дома моды

В тяжелые 20-ые годы XX века не доставало нарядных тканей, из-за чего очень легко объяснить популярность вышивки, которой начали украшать и дневные, и вечерние наряды сезонов 1920-1923 годов. Моду захватили румынские, карпатские, венгерские вышивки, которые кропотливо создавали эмигрантки. Прорабатывая свои узоры, вышивальщицы вспоминали тамбовские и рязанские вышивки крестиком, увиденные ими еще в далеком детстве на рукавах крестьянских рубаш. Такие дома мод начала двадцатых годов, как «Люсиль», «Шанель», «Поль Пуаре», «Агнес», «Жермен», «Дреколь» и другие, создали фасоны «а-ля рюс», чьи формы повторяли формы традиционного народного костюма. Так, «Мартиаль и Арманд» создал модель «Бабушка», «Владимир» разработал блузку «Казак», а модный дом «Алис Бернар» - костюм «Мужик». Французский «Vogue» тогда опубликовал статью, где говорилось, что все беды и несчастья, происходящие в России, обратили внимание публики на самобытные крестьянские костюмы. Всевозможная отделка мехом, богатая расшивка, косоворотки, высокие сапоги – все это

²⁵ Игнатъева-Труханова Н. На сцене и за кулисами. М., 2003. С. 229.

²⁶ Скуратовская М. В. 100 Великих творцов моды. – М.: Вече, 2018. – С. 63

захватило коллекции самых престижных домов моды в 1920-1923 годах. Но самый популярный элемент, вошедший в арсенал главных модниц – это северный русский кокошник.

Высочайшим признанием русской моды стал прошедший в Зимнем дворце костюмированный бал 1903 года. Здесь костюмы были выполнены на лад кремлевских одежд XVII века. Русские кокошники, утрированные в «оперном» стиле, продемонстрированные на Зимнем балу, легли в основу образцов для копирования в кустарных работах русской эмиграции. Оправляясь в вынужденное изгнание, русские не могли не захватить с собой образцы псевдорусской моды, которые теперь рассеяны по всему миру, так, коллекция народного костюма и головных уборов, собранная в 1880-1890-ых годах М. Л. Шабельской, была показана в Чикаго, Брюсселе и Париже.

Видя успех и триумф псевдорусских мотивов в моде, эмигрантки решились на основание предприятий «русской моды». Многочисленные ателье и мастерские открывались в Берлине, но еще больше их открылось в Париже. В 1921 году Франция встретила около 150 тысяч беженцев из России. Но для них, после сонного Константинополя и провинциального Белграда, в блистательном Париже было сложно жить. Владимир Зеелер писал в своем справочнике «Русские во Франции» о том, что всем русским нужна была работа, так как средства, оставшиеся на скорое возвращение, о котором все мечтали и на которое все надеялись, закончились. И теперь эмигранты сталкиваются со многими препятствиями и ограничениями, затрудняющими задачу нахождения работы. Русские фактически сидели на чемоданах, в ожидании окончания Гражданской войны на родине.

В Париже открылся модный дом манто для вечерних выходов и накидок «сорт-де-баль» с отделками «коказьен» из «боярского» меха. Вообще, в моде было все кавказское, особенно ночное кабаре «Кавказский погребок», там на протяжении некоторого времени выступал Александр Вертинский.

Наиболее известным кавказским модным домом было ателье Пьера Питоева, происходившего из известной театральной грузинской семьи. Его модели отличались особым рисунком и отделкой. Некоторые клиентки, как, например, Валентина Ивановна Кашуба, заказывали ему туалеты даже по эскизам Эрте²⁷:

«Я много платьев у него заказала, иногда по рисункам Эрте. <...> Модель Эрте, которую он Питоеву нарисовал, я, например, надела лишь два раза, потому что она производила такой фурор, что я больше в ней не рискнула выходить. Платье было замечательно красивым: черный газ с золотыми полоскам, длинные свисающие рукава, драпировки. <...> В платье Питоева я выходила в тюрбане. А раз платье Питоева по рисунку Эрте было черное с золотом, то, конечно, у нему я носила золотой тюрбан!»²⁸

Клиентками Питоева были также Тамара Карсавина и Анна Павлова.

В 1921 году открыла свое модное дело одна зажиточная армянка Тамара Агаджановна Маилова. Ее модное предприятие «Эли» специализировалось на художественной вязке. Этот дом моды был основан на деньги, вырученные при продаже вывезенных из России драгоценностей. Всего здесь работало около 70 человек, по большей части русских аристократок.

Большое количество кавказских модных домов породило огромную конкуренцию между ними.

Всевозможные ателье, мастерские, модные дома, возникавшие тогда везде, где останавливались беженцы из России, в особенности, в Париже, стали точкой отсчета для дальнейшего появления таких престижных домов моды, как «Итеб», «ИРФЕ» и «Поль Каре».

Здесь надо прописать, в чем феномен?

²⁷ Эрте (Erté) (1892-1990) - наст. Тыртов Роман Петрович - один из «столпов» стиля ар-деко; художник, график, иллюстратор, сценограф, модельер, скульптор эпохи ар-деко русского происхождения, работавший в Париже и Голливуде.

²⁸ Васильев А.А. Красота в изгнании. 100 лет спустя: в 2 т. / Александр Васильев. – М.: Слово/Slovo, 2018. Т.2. – С. 54-55

Заключение

В данной курсовой работе была рассмотрена тема «Влияние “Русских сезонов С. Дягилева” на европейскую моду начала XX века». При рассмотрении темы была достигнута поставленная цель и выполнены задачи, установленные в начале работы.

Дягилевская балетная антреприза отличалась новаторством во всех сферах искусства, которые она затрагивала. Музыка русских композиторов, мастерство артистов балета, фантазийные костюмы и декорации, созданные русскими художниками – все это поразило изысканную зарубежную публику.

Дягилев дал понять всему миру, что первая половина XX века – русская. Иностранцы гордились тем, что учились у русских, а многие даже брали русские псевдонимы. Великий антрепренёр возродил балет, снова сделав его искусством всех времен и народов.

«Русские сезоны» сделали художников, создававших декорации и костюмы для артистов русского балета, хрестоматийными. Среди них величайшие мастера: Леон Бакст, Александр Бенуа, Николай Рерих, Михаил Ларионов, Пабло Пикассо, Анри Матисс и другие. Именно их произведения, несущие в себе столь прекрасное видение цвета, послужили источниками вдохновения для кутюрье того времени. Орнаменты, ювелирные изделия, ткани, даже позы и манера носки – перекочевали со сцены «Русских сезонов» в модные дома и стали неотъемлемыми атрибутами гламурной публики. Русские меха снискали огромную славу. Из них теперь делали не только шубы, но и отделку для платьев, манто, шляп и многого другого. Бледная гамма всевозможных акварельных, воздушных оттенков была вытеснена насыщенным красным, ярко-зеленым, глубоким синим, ослепительно желтым и другими цветами, пришедшими из национального русского костюма. Тело отныне не было сковано, женщина освободилась от корсета и смогла легко вздохнуть

благодаря появлению бюстгальтера. Силуэт изменил форму с буквы «S» на форму свободной бабочки.

По сей день кутюрье возвращаются к мотивам, пришедшим в моду из «Русских сезонов». Вновь и вновь на подиумах мы видим русские, арабские, японские орнаменты, переплетение экзотики Востока с элегантностью и утонченностью Запада. Костюмы балетов Дягилева произвели модную революцию в начале XX века, и объединили под своей эгидой русские и европейские традиции, что до сих пор служит одним из основных источников вдохновения для современных дизайнеров.

Список использованных источников :

1. Васильев А.А. Красота в изгнании. 100 лет спустя: в 2 т. – М.: Слово/Slovo, 2018. Т.1. – 432 с.: ил., 170×235 мм.
2. Васильев А.А. Красота в изгнании. 100 лет спустя: в 2 т. – М.: Слово/Slovo, 2018. Т.2. – 432 с.: ил., 170×235 мм.
3. Скуратовская М. В. 100 Великих творцов моды. – М.: Вече, 2018. – 416 с.
4. Поль Пуаре. Одевая эпоху. / Пер. с фр. Н. Ф. Кулиш. // Предисловие и фотографии А. А. Васильева – М.: Этерна, 2017. – 416 с.: ил. – (Memoires de la mode от Александра Васильева)
5. Васильев А. А. История моды: Костюмы «Русских сезонов» Сергея Дягилева: Выпуск 2. – М.: Этерна, 2012. – 64с.: ил. – (Carte postale).
6. Ворт Ж. Ф. Век моды / Ж. Ф. Ворт — «Этерна», — (Memoires de la mode от Александра Васильева)
7. Васильев А. А. Судьбы моды. – 7-е изд. – М.: Альпина нон-фикшн, 2016. – 464 с. + 16 с. вкл.
8. Павлицева Н. П. Незнакомая Шанель. «В постели с врагом». – М.: Яуза: Эксмо, 2012. – 320 с.
9. Неклюдова Т. П. История костюма. – Ростов н/Д: «Феникс», 2004. – 336 с.
10. Лифарь Сергей. С Дягилевым: Монография. – СПб.: Композитор, 1994. – 224 с. илл.
11. Лифарь Сергей. Дягилев: Монография. – СПб.: Композитор, 1993. – 352 с.
12. Игнатьева-Труханова Н. На сцене и за кулисами. – М.: Захаров, 2003. – 352 с.
13. Мода и стиль. – М.: Аванта+, 2002. – 480 с.
14. Аксакова Т. А. Семейная хроника: в 2-х книгах / Т. А. Аксакова-Сиверс. – Париж: Atheneum, 1988., Кн. 1. – 371 с.

15. Локтев В.И. Стиль-притворщик, стиль-полиглот: опыт теоретического осмысления выразительности ар-деко. Искусство эпохи модернизма стиль ар деко 1910-1940-е годы – М.: Пинакотека, 2009. – 320 с.
16. Малинина Т.Г. Формула стиля. Ар Деко: истоки, региональные варианты, особенности эволюции – М.: Пинакотека, 2005. – 302 с.
17. Боков А. В. Про ар-деко. Проект Россия, 2001. – № 1(19). – 238 с.
18. Уатт Дж. VOGUE легенды моды: Эльза Скиапарелли / Джудит Уатт; пер. с англ. Е. Осеневой. – М.: СЛОВО/SLOVO, 2013. – 160 с.: ил.
19. Винтажная мода. Платья. – Пер. с англ. – 2-е изд. – М.: Издательство ВВРГ (ЗАО «ББПГ»), 2013. – 224 с.: ил.
20. Клинг Д. О. «История моды». – М.: ООО «Де Агостини», 2016. – №6. – 47 с.
21. Карасевич А. И. Лучшие современные художники. Том 32. Эрте. – М.: Комсомольская правда, 2016. – 72 с.
22. Харри Кесслер. О Дягилеве, Родене, Рильке. Дневники 1911-1914. – М.: Аграф, 2017. – 480 с.
23. Шенг Схейен. Дягилев. «Русские сезоны» навсегда. – М.: КоЛибри, 2012 г. – 608 с.
24. Брезгин О. П. Сергей Дягилев. – М.: Молодая гвардия, 2016. – 640 с.
25. Нижинская Р. Вацлав Нижинский. — М.: ТЕРРА — Книжный клуб, 2004. — 392 с., 8 с. ил.
26. Ласкин А.С. Долгое путешествие с Дягилевыми. – Екатеринбург: У-Фактория, 2003. – 304 с.
27. Елена Теркель Сергей Павлович Дягилев и Третьяковская галерея // Третьяковская Галерея. Наши издания. – 2010.
28. Зильберштейн И., Самков В. Сергей Дягилев и русское искусство: в 2 т. – М.: Изобразительное искусство, 1982. – 1062 с.
29. Ласкин А. С. В поисках Дягилева: выставка – книга. – СПб., 1997. – 104 с.

Список источников на иностранных языках:

30. Jane Pritchard. Diaghilev and the golden age of the ballet russes 1909-1929.
– London: V&A Publishing, 2010, Victoria and Albert Museum. – 240 p.
31. Rosalind Ormiston. Erté. Art deco master of graphic art & illustration. –
London: Flame Tree Publishing, 2014. – 191 p.

Интернет-ресурсы:

1. lamanova.com
2. <http://vassiliev.com.ru>
3. <https://www.sakharov-center.ru>

Приложения



№1

Великая княгиня Мария Павловна-старшая в русском костюме на балу в Зимнем дворце, 1903



№2

Вечернее платье с рукавами кимоно. Дом моды «Дреколь», 1913



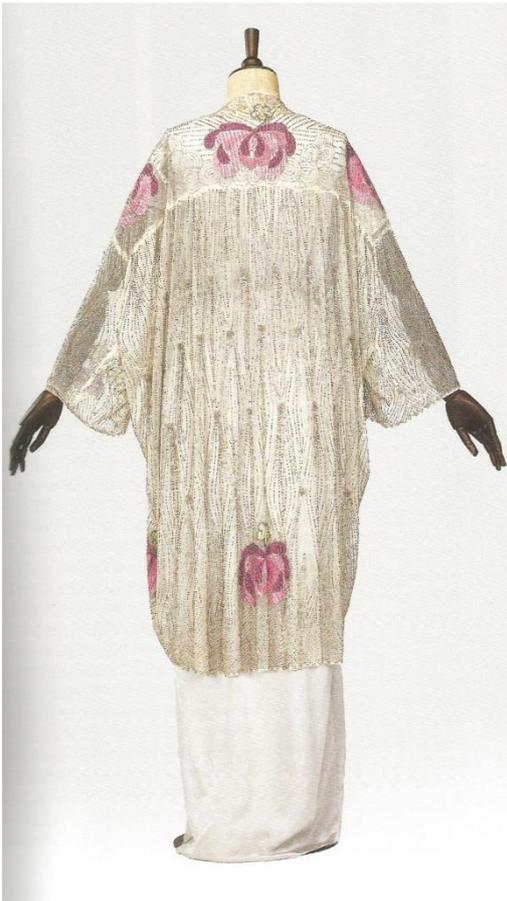
№3

Артистки кордебалета труппы Сергея Дягилева во время гастролей в США в костюмах к балету «Шехерезада», выполненных по эскизам Льва Бакста, 1910-е.



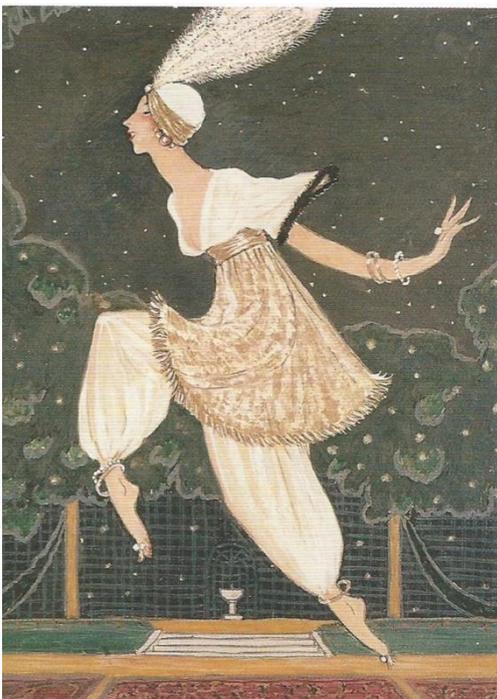
№4

Жаннет Лаурет и Андре Эглевский в балете «Шехерезада» в оригинальных костюмах, выполненных по эскизам Льва Бакста, 1940



№5

Вышитый бисером троакар из тюля по эскизу Льва Бакста. Выполнен в мастерской Ламановой Н. П. для прима-балерины Гельцер Е. В. в 1913 г.



№6

Жорж Лепан. Воспоминание о бале «1002 ночи», 1911.

На рисунке Дениз Пуаре в платье «Минарет» Поля Пуаре



№7

Ансамбль от Поля Пуаре, 1912