

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ  
ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННАЯ АКАДЕМИЯ

КАФЕДРА ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ И КУЛЬТУРОЛОГИИ

## **КУРСОВАЯ РАБОТА**

**Эволюция женского вечернего костюма эпохи модерна  
в Петербурге в период с 1870 по 1914 гг.**

Выполнила: студентка I курса  
отделения искусствоведения и  
культурологии

Т. Ардальянова

Руководитель: доцент,  
кандидат искусствоведения

А.В. Романова.

Санкт-Петербург

2014

## Содержание

Введение.....	3
Глава I. Развитие стиля модерн в России .....	6
Социально-культурные процессы в конце XIX – начале XX в.....	6
Художественная жизнь Петербурга на рубеже веков.....	7
Женский образ как центральный в эпоху модерна .....	10
Глава II. Эволюция силуэта вечернего платья в 1870-1914 г.....	13
Общие тенденции развития.....	13
1870-1880 гг .....	15
1880-1890 гг .....	17
1890-1900 гг .....	19
1900-1914 гг .....	21
Глава III. История развития женского вечернего костюма в эпоху модерна на примере творчества Н.П. Ламановой .....	29
Биографическая справка.....	29
Изучение коллекции работ Н.П. Ламановой из собрания Государственного Эрмитажа .....	31
Заключение .....	38
Библиографический список .....	40
Приложение .....	43
Список иллюстраций .....	43

## **Введение**

Мода имеет долгую историю. Исследователи уже больше века посвящают свои труды изучению развития костюма. Как правило, судить об определенных изменениях можно только по прошествии времени. Изучение истории костюма полезно в нескольких аспектах. Во-первых, для самой же моды. Нося ретроспективный характер, мода в процессе своей эволюции с XVIII века обращается к различным историзмам. Это дает платформу для создания новых сочетаний, либо же для иного интерпретирования костюма в целом или отдельного его элемента. Во-вторых, такое изучение важно для понимания определенного периода в истории, оно позволяет глубже изучить пристрастия и потребности в обществе. В-третьих, история костюма – предмет, который является важнейшей базой в процессе работы художника по костюмам в театре или кино, когда может возникнуть потребность в знании не просто периода в целом, а его внутренней эволюции.

С XIX века темп развития моды и перемен силуэта значительно ускорился. В процессе таких перемен всего за полвека общество изменило свой облик до неузнаваемости. Точкой отсчета, от которой пошла эволюция к современному костюму, можно считать 1870 годы. Это время появления и роста количества модных домов, распространение механизации в изготовление костюма и начало перемен в общественной жизни, имеющих прямое влияние на создание новых силуэтов. Мода выражает время и общество. Конец XIX века характерен бурным развитием модной индустрии и частыми переменами в силуэте. Это время называют эпохой модерна. В большей части термин относится к искусству, но костюм того времени так же получил в истории моды понятие модерн. Изучение эволюции данного стиля в наше время достаточно актуально и для верной интерпретации современного художника, и для более углубленного понимания общества конца XIX – начала XX века, и для общего понимания эстетической стороны

в костюме, которая в нынешнее время далеко не всегда находит отражение во внешнем виде человека.

Целью работы послужило изучение эволюции женского бального и вечернего костюма (как наиболее ярко выражающего стилистику) в период с 1870 по 1914 годы. Такой большой временной период обоснован тем, что для понимания революционной смены конструкции платья следует обратиться ко времени ввода в моду турнюра, так или иначе обыгрывающегося после в костюме.

В задачи работы можно выделить: рассмотрение развития стиля модерн в России, с охватом социально-культурных и художественных процессов в обществе; изучение эволюции и ее периодизация в женском вечернем костюме эпохи модерна в Петербурге; рассмотрение изменений в костюме на примере одного модельера для более углубленного изучения развития костюма в данный период времени.

Вторая глава является основной частью работы и представляет собой структурированность по временным периодам, с описанием характерных элементов для каждого.

Изученность вопроса развития костюма модерна в России находится на достаточно невысоком уровне по сравнению с зарубежьем. История российской модной индустрии представлена всего несколькими работами. Так же в России до сих пор нет музея моды с постоянным помещением и экспозицией. Большая коллекция костюма принадлежит Александру Васильеву, и он, пожалуй, единственный в нашей стране, кто широко и постоянно организует выставочную деятельность. В связи с этим рассматривать так широко представленный многочисленными экспонатами по всему миру период модерна является достаточно сложным делом в России.

Материалом для написания данной работы послужило несколько крупных работ по истории костюма, модные журналы рубежа веков, отдельные монографии, посвященные изучению социально-культурных аспектов конца XIX – начала XX века, каталоги выставок костюма, а так же отдельные книги, освещающие вопрос развития моды в России.

Т. Стриженова «Из истории советского костюма» 1972 г - первая в своем роде книга о подробном изучении становления и развития модной индустрии в СССР. Для данной работы стала полезна своими уникальными данными о Н.П. Ламановой. Материалы книги позволили на более расширенном уровне ознакомиться с творчеством первого советского модельера.

Один из этапов работы над второй главой курсового проекта стал сбор и сопоставление энциклопедических данных. Книг по истории костюма на данный момент выпущено более чем достаточно. Для изучения особенно полезными стали «История костюма» Н.М. Каминской 1977 г, «Костюм разных времен и народов. Тома 3 и 4» М.Н. Мерцаловой 2001 г, «История костюма. Стили и направления» Э.Б. Плаксиной 2004г, «Мода XVIII – XX века. Киотский институт костюма» 2008 г. Существенный вклад в изучение российской модной индустрии в период модерна внесла книга О.А. Хорошиловой «Костюм и мода Российской империи. Эпоха Николая II» 2012 г.

Предметное изучение построено на каталогах выставок Государственного Эрмитажа, Государственного Исторического музея, а так же всей подписки «Вестник моды». Кроме этого использованы фотографии известных личностей: от Т. Карсавиной до императрицы Марии Федоровны. Еще одной стороной отражения моды этого периода стала живопись, при отборе которой была поставлена задача соблюдать хронологию, искать наиболее предметные портреты, а так же ориентироваться в большей степени на русскую живопись.

## Глава I. Развитие стиля модерн в России

### Социально-культурные процессы в конце XIX – начале XX в

Конец XIX – начало XX века для России ознаменован большим подъемом в области промышленности, экономики, образования и культуры. Именно в этот период Российская империя становится одним из лидирующих государств в мире. Показатели в области экономики, промышленности, культуры были необычайно высоки. В какой-то мере это спровоцировало правление Александра III, при котором государство находилось в покое. Подавлялись всевозможные попытки восстаний, отсутствовало участие страны в каких-либо мировых конфликтах, силы были брошены на развитие мануфактур, промышленности, инфраструктуры. С.Ю. Витте был значительной фигурой, позволявшей государству осуществлять такие подъемы. В правление Александра III деятельность Витте была значительной, именно благодаря ей в Россию стали поступать в больших количествах иностранные инвестиции, без которых неосуществим бы был промышленный подъем. Во время правления Николая II государство продолжало идти высокими темпами развития. Промышленность государства, строительство железных дорог, торговля стали активной площадкой взаимодействия всевозможных инвесторов. Это время активного развития капитализма. В то же время на царствование последнего русского императора выпали такие нелегкие для страны события как две революции, кровопролитные восстания, немалое количество покушений в политических кругах и две тяжелых войны. Николай был правителем-консерватором, который резко отвергал возможность любых реформаций, а так же потери монархии. Именно эта его черта привела в 1917 к абсолютному краху империи.

До революции 1917 года в стране существовало четкое классовое деление. В процентном соотношении большая часть в обществе отведена крестьянам и рабочим. Следом за ними достаточно разросшийся к началу XX века пласт

буржуазии. Высший свет, который составляли дворяне, аристократия, численно был невелик, однако играл определяющую роль в устройстве жизни страны. И наименьшее число составляли члены императорской семьи.

Буржуазия имела наибольшее влияние в экономическом и промышленном развитии государства. В руках у капиталистов начала XX века находилось огромное количество предприятий, банков, акций. Две трети всех проложенных железных дорог были инвестированы иностранными предпринимателями.<sup>1</sup> Открывалось большое количество банков, активно шло привлечение иностранного капитала.

На фоне бурного роста росло недовольство к политике со стороны интеллигенции, просвещенных людей общества. Требовались перемены устаревшего устройства государства, говорили о свободах народа. Во время правления Николая II возобновляется агитаторская деятельность. Революционные движения становятся все активнее. Общество приходит в движение.

Все эти события не могли не ответить бурным развитием художественной стороны жизни страны. Конец XIX века стал временем расцвета русской культуры, позже названный серебряным веком.

Художественная жизнь Петербурга на рубеже веков Серебряный век был временем ожидания и поисков обновления. Конец века ощущался упадком, отжившим уже свое временем. Этот период так же именуют декадентским. Так же серебряный век характерен повышенным ощущением «Я» художника, постижением мира и места человека в нем. Еще одно направление в художественных поисках того времени – борьба старого и нового, стремление к новому выражению, новым формам.

---

<sup>1</sup> Муравьева И.А. Век модерна: панорама столичной жизни / И.А.Муравьева. – СПб.: Изд-во Пушкинского фонда, 2001, с.62

Русское искусство этого периода достигло большого уровня развития во всех направлениях. Литература, живопись, театр, музыка, декоративно-прикладное искусство, архитектура – все это подверглось переменам. Отмечается так же влияние видов искусств друг на друга, симбиоз. Отмечено немало объединений, возникших в то время: Мир искусства, Голубая роза, Союз молодежи, Бубновый валет, поэтические объединения символистов, акмеистов, футуристов и прочее, прочее.

Серебряный век закономерно приходится по времени на расцвет абсолютно нового направления в искусстве – модерна. Модерн – стиль, охвативший в своих поисках всю Европу. Этот стиль не был самозародившимся, что отличало его от всех предыдущих стилистик, господствовавших ранее. В конце XIX века ощущалась необходимость получения нового. Старое разлагалось, но на его месте не самозарождалось ничего. Модерн хотел быть стилем «без образца» и примера, хотел быть «новым, самостоятельным, современным стилем.»<sup>2</sup>

Имея под собой общую базу, новый стиль, в зависимости от страны, находил отличия. В основе модерна лежит поиск новой формы. Этот стиль явился протестом на все увеличивающийся объем промышленности. Возврат к природе был одним из его лозунгов. «Главный нерв времени, побудивший возникновение стиля, есть ни что иное как характерный для времени эстетизм, панэстетизм, культ красоты, проявление своеобразной эстетической автократии»<sup>3</sup>

«Модерн в России возник, испытывая общее мировоззренческое созерцание эпохи, пропущенное через сложные социальные, национальные, исторические проблемы развития страны, соединив в себе различные, подчас

---

<sup>2</sup> Сарабьянов Д.В. Модерн. История стиля. / Д.В. Сарабьянов. – М.: Изд-во Галарт, 2001, с.38-40

<sup>3</sup>Там же, с. 62

противоречивые духовные искания своего времени».<sup>4</sup> Время зарождения модерна в России – 1870-е годы. Тогда, в имении мецената Мамонтова - Абрамцево, сформировалось объединение художников, которые своей целью поставили поиски национальной почвы искусства. На протяжении практически четверти века это место было очагом русской культуры<sup>5</sup>. Здесь сформировались черты русского модерна. Достижения в пластике, архитектуре и живописи были основой для неорусского направления модерна.

Модерн испытал на себе так же влияние романтизма XIX в. Одно из направлений романтизма, сказавшемся на искусстве рубежа веков, касается тех явлений изобразительного искусства, где прослеживается развитие романтизма русского искусства XIX в самом подходе к миру, к проблемам бытия, религии, понимании жизни, человека и природы, а так же к драматическим событиям эпохи. Ярче всего данное направление выражено в творчестве М.Врубеля. Второе направление романтизма связано с ретроспективизмом и стилизационными поисками. Эту сторону отразили в своем творчестве художники «Мира искусства».<sup>6</sup> Это объединение играло большую роль в эстетизации жизни того времени. Такие художники как Леон Бакст выступали за привлечение внимания художников к проблемам повседневной красоты.<sup>7</sup>

В художественной жизни страны того времени одну из важнейших ролей сыграла личность С.Дягилева. Он образовал новую выставочную деятельность, собрал объединение «Мир искусства», покровительствовал

---

<sup>4</sup> Серебряный век. Русский модерн / текст - Е.А. Борисова, Г.Ю. Стернин. – М.: Изд-во Галарт, 1998, с. 7

<sup>5</sup> Серебряный век. Русский модерн / текст - Е.А. Борисова, Г.Ю. Стернин. – М.: Изд-во Галарт, 1998, с. 16

<sup>6</sup> Там же, с.9

<sup>7</sup> Забозлаева Т.Б. Мода как политика в Российской империи. /Т.Б. Забозлаева. – СПб.: Государственная театральная библиотека, изд-во Чистый лист, 2013, с. 188

многим видам искусства, а так же показал величие русской культуры в начале XX века за рубежом.

### Женский образ как центральный в эпоху модерна

Модерн был стилем, провозглашающим текучесть линии, стремление быть ближе к природе, символичность и воздушность образов. Главным выражением стиля стал образ женщины. Таинственный, призрачный, полный плавных линий, он уносит от реальности. Чтобы понять это, стоит обратиться к творчеству некоторых художников.

В.А. Серов – выдающийся портретист серебряного века. На своих картинах он изобразил немало женщин. Наибольший интерес вызывает портрет Иды Рубинштейн.(илл. 1) Эта картина объемно выражает стилистику модерна. Очищенная линия, некая лишенность объема. Женский силуэт передан воздушно. Ощущается некая отсылка к искусству Древнего Египта<sup>8</sup>, которое было в свою очередь частым вдохновением для художников модерна. Серов выразил некую глубинную женскую сущность, передал мистический внутренний мир. Портрет вызвал немало споров вокруг себя после появления его на выставках. Его считали дерзким и чрезмерно откровенным. Однако он по праву относится к вершинам творения Серова.

Так же часто обращавшимся к женским образам был художник В.Э. Борисов-Мусатов.(илл. 2) Его картины полны символизма, романтического ощущения мира, ощущения декаденства. Как пишет Т.Б. Забозлаева: «К концу XIX в возникла странная мода на болезненность Это декаденство, тревожное ощущение будущего, мистицизм. Дух превалирует над плотью».<sup>9</sup> Время на его картинах будто движется в никуда. Фоном служит природа дворянских поместий, которые все больше уходят в прошлое. Его женские образы мягки,

---

<sup>8</sup> Неклюдова М.Г. Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX – начала XX века / М.Г. Неклюдова. – М.: Изд-во Искусство, 1991, с.349

<sup>9</sup> Забозлаева Т.Б. Мода как политика в Российской империи. /Т.Б. Забозлаева. – СПб.: Государственная театральная библиотека, изд-во Чистый лист, 2013, с. 83

невесомы. Они словно призраки. По их нарядам и прическам они будто представлены вне времени. «Изысканно-декоративной гармонией цвета, певучим ритмом композиции, обобщенностью форм, он оттеняет призрачность изображенного мира»<sup>10</sup>.

Немало обращался к женским портретам и М. Врубель. (илл. 3) Его знаменитая картина «Царевна-лебедь» выражает сказочную женственность персонажа. Обращение к фольклору, свойственное модерну, активно выразилось в творчестве художника. Его женщина отчасти божественна, она возвышена, несет в себе идеалы прекрасного.

Один из главных деятелей мира искусства К.А. Сомов наряду с вышеперечисленными художниками работал с женскими образами. Его портрет художницы Мартыновой «Дама в голубом», к примеру, так же как и в творчестве Борисова-Мусатова, переносит образ портретируемой женщины в некое вневременное пространство. Художник нарочито одевает своих женщин в костюмы прошлого, придает чертам лица некоторое внутреннее страдание, мечтательность, грусть, создавая этим декадентский образ. Фигуры героинь его картин хрупки, это анемичная женская красота.<sup>11</sup>

Художники практически всех направлений, так или иначе, обращались к женскому образу. Эпоха модерна превозносит ее. Женщина загадочна, она – «незнакомка» Блока, едва уловима. Художники часто обращаются в это время к женскому образу для передачи линии, неповторимого силуэта. Через женский образ они говорят о мире, его таинствах. Женщина этого времени не обременена заботами, работой, тревогами. Она целиком и полностью отдана чувству прекрасного, словно цветок она создана для облагораживания мира.

---

<sup>10</sup> Русское искусство XIX – начала XX века / Колпинский Д.Ю. // Серия Памятники мирового искусства. – М.: Изд-во Искусство 1972, с.95

<sup>11</sup> Русское искусство конца XIX – начала XX века. История русского изобразительного искусства. // <http://protown.ru/information/hide/4721.html>

А так как модерн стремился ко всему прекрасному, жаждал дать искусство и красоту, то женский образ неоспоримо главенствовал в его эстетике.

## **Глава II. Эволюция силуэта вечернего платья в 1870-1914 г**

### **Общие тенденции развития**

Изменчивость моды конца XIX- начала XX века стоит рассматривать по периодам, каждый из которых вносит характерные особенности в женский образ. Данная глава посвящена периодизации и рассмотрению эволюции силуэта и конструкции вечернего (или бального) платья. Так как некоторые особенности ярче проявились в костюме визитном, то для представления полноты картины изучение частично затрагивает и этот вид.

Для качественной оценки следует изучить изменение силуэта, начиная с 1870х годов. В этом случае лучше всего прослеживается общая тенденция к облегчению конструкции и новаторство в крое платья.

Предстоит рассмотреть пять десятилетий – с 1870х по 1910е г. Условно каждое десятилетие в данном аспекте является отдельным периодом со своими ключевыми моментами, играющими роль в развитии костюма в целом.

Вторая половина XIX века своим высоким темпом технического развития определила тенденции для всех сфер жизни человека. На фоне индустриализации производства эпоха модерна стала временем становления и развития мира высокой моды, моды элитарной, которая претендует на звание искусства. Появился ряд великих модельеров, которые своим творчеством меняли облик времени: Ч. Ворт, П. Пуаре, Ж. Дуссе, мадам Пакен, Коко Шанель, Сестры Калло, Н. Ламанова, дом Бризак . Каждый из них внес большой вклад в мировое развитие костюма.

Эпоху модерна иначе именуют как *belle époque*, прекрасная эпоха. Термин оправдывает красота силуэтов, линий, образов, декора данного периода. В

этот период формируется один из самых женственных и воздушных силуэтов за всю историю моды до конца XIX века.

«Именно в XIX веке завершился процесс формирования единого европейского стиля в костюме, который в различных странах мог иметь различные национальные черты под влиянием местных укладов жизни».<sup>12</sup> С этого времени мода больше не удел избранных людей, она начинает влиять на жизнь и вкусы обыкновенных горожан. С увеличением роста промышленности, а так же вхождения в мир моды машинного производства, ускорился процесс создания платья, что наложило свой отпечаток в большой изменчивости силуэта. Так же факторами, которые влияли на перемену конструкции костюма, являются: все возрастающая коммерция – мода становится предметом купли-продажи; изменения в образе жизни человека – росла роль спорта как одного из главных досугов; растущая популярность путешествий – к тому моменту железные дороги покрывали значительнейшие территории; забота о здоровье – это в первую очередь касалось женского платья, особенно корсета; общественные движения, ратующие за эмансипацию женщин.

Мода носит ретроспективный характер. Модельеры руководствуются отсылками к определенным культурным феноменам, событиям, целым эпохам. Ключевыми тенденциями в развитии костюма эпохи модерна были историзм, археологические открытия, культура стран Востока, а так же «японизм», охвативший Европу еще во время правления Наполеона III. Но в то же время, в модерне обнаружились тенденции к кардинальным переменам в облике человека. Накладывая форму развития модерна на Россию, Кристина Руан говорит следующее: «Ритм жизни в царской России все более ускорялся, и люди хотели носить не реликвии прошлого, а наряды,

---

<sup>12</sup> Мерцалова М.Н. Костюм разных времен и народов // тома 3 и 4/ М.Н. Мерцалова. – СПб.: Изд-во Чарт Пилот, 2001, с. 241

соответствующие их современному мироощущению. На рубеже XIX – XX в в российской моде началось формирование нового национального образа». <sup>13</sup>

Ориентиром на создание костюма в период модерна были Франция и Англия. Петербург не был исключением. Именитые заказчицы покупали платья во французских домах моды, а так же выписывали их по почте. Большое влияние на моду аристократии продолжал оказывать императорский двор, где августейшие особы так же, как и в других государствах, доверяли пошив своих нарядов всемирно известным кутюрье. Платья императриц Марии Федоровны и Александры Федоровны служат тому примером. Выпускались журналы по образцам парижской моды. Они снабжались обзором популярных фасонов платья, советами по шитью, уроками в выборе аксессуаров, объявлениями магазинов, к тому же в них можно было заказать выкройки к тем платьям, которые иллюстрировали издание. Одним из таких был петербургский журнал «Вестник моды», выходивший с 1885 года. <sup>14</sup> Это издание выходило одновременно с именитыми парижскими изданиями *Le Moniteur de la Mode*, *La Coquet*. Из последних авторы петербургского издания использовали иллюстрации. Таким образом, столица не отставала от модных тенденций, ориентируясь в первую очередь на Париж.

### 1870-1880 гг

До конца 1870х-начала 1880х г в конструкции платья основополагающую роль играл турнюр. «От франц. *tournure* —осанка, манера держаться. В этом буквальном значении употреблялось до 1856, пока в журнале «Мода» за этот год (№ 12, с. 102) не появилось следующее сообщение: «Из Парижа пишут, что вследствие падения кринолина там

<sup>13</sup> Руан К. Новое платье империи: история российской модной индустрии, 1700-1917. / К. Руан. // пер. с англ. Кс. Щербино. – М.: Изд-во Новое литературное обозрение, 2011, с. 21

<sup>14</sup> Автором журнала стал Николай Павлович Аловерт. В 1844 году он подал прошение о выпуске периодического издания «Вестник моды: иллюстрированный журнал моды, хозяйства и литературы» в Главное управление цензуры. За 10 лет журнал добился третьего места по популярности в России, о его высоком уровне говорит и то, что среди подписчиц была так же императрица Александра Федоровна

явились новые юбки, под названием *jupon-tournureimperiale*, но, не зная обстоятельств дела, я ограничусь на этот раз простым извещением». Такое первоначальное название, вероятно, определило то обстоятельство, что законодатель парижской моды и создатель этой конструкции Ч. Ворт ориентировался на пышную моду франц. королевского двора времен Марии Антуанетты, которую мечтала возродить его основная заказчица императрица Евгения. Однако кринолин продержался в моде еще несколько лет, но попытки его реконструировать, сделать более привлекательным в глазах модниц начались»<sup>15</sup> Окончательно турнюр вошел в моду к 1870 годам, распространившись повсеместно. К 1873г сформировался новый силуэт, к этому времени в костюм вошел удлиненный корсет, придавший более изогнутую линию. Однако вскоре произошла новая перемена. Около 1876 года объем платья уменьшился. В это же время длинный лиф корсета кираса со шнуровкой на спине удлинился до середины бедер. Юбка в этой области сузилась, по крою стала прямее. Турнюр при этом практически исчез, остались в некоторых случаях подушки вместе него, на верхней части юбки сзади создавались пышные драпировки. Отчетливо виден этот силуэт на фотографии императрицы Марии Федоровны с детьми, датируемой 1879г. (илл. 4) Сохранились так же платья Марии Федоровны 1880г работы Чарльза Ворта, без турнюра, первое сшито из шелка, вельвета и сатина, а второе вечернее платье – из сатина, шифона, кружев, отделанное тюлем и вышивкой. (илл. 5) Еще одна очень показательная работа Ворта для императрицы – атласное платье с узором из астр и гортензий, нашитых из бархата, что являлось одним из любимых приемов Ворта в работе. По вырезу лифа, рукавам и шнипу платье обшито кружевом, трен подбит зеленым плюшем.<sup>16</sup>(илл. 6, 7)

<sup>15</sup> Кирсанова Р.М. Костюм в русской художественной культуре. / Р.М. Кирсанова. – М.: Науч. изд-во «Большая российская энциклопедия», 1995, с.283

<sup>16</sup>Из материалов каталога Российские императрицы. Мода и стиль. Конец XVIII – начало XX века. / составители: С. Балан, Т. Шакирова. – М.: Изд-во Кучково поле, 2013

Неотделимы друг от друга в то время мир моды и живописи. Художники часто писали женские портреты, по которым сейчас можно оценивать тенденции того времени. Иллюстрацией нового силуэта могут служить такие произведения, как: Э.Мане «В оранжерее» 1879 (илл. 8) и «Весна Жанна» 1881г (илл. 9), портрет Лавровской на эстраде в дворянском собрании работы И.Крамского 1879г (илл. 10) и семейный портрет жены и дочерей К.Маковского 1881г (илл. 11). Женщины на этих полотнах более тонкого, прямого силуэта, по сравнению с серединой десятилетия. Отмечается так же богатство отделки и объемные ткани, множество драпировок, что создавало некий изящный футляр для женского тела.

### 1880-1890 гг

Начало следующего десятилетия стало возвратом к турнюру. 1880е – пик популярности этого элемента в костюме. Он присутствует практически во всех видах платья, которых у женщин в то время было количеством до 6 экземпляров на один день. Так же этот период отмечен загруженностью формы. Расширенный, громоздкий силуэт, увешанный огромным количеством ткани. В целом конструкция платья была достаточно однообразной, в течение этого времени в платье менялся в основном декор. Если просмотреть «Вестник моды» за 5 лет до 1890, изменений почти не найти. Можно сказать, что этим временем правил «Дом Ворта», это была вершина его популярности.

Иллюстрацией к этому является такая работа Чарльза Ворта, как бальное платье из белого атласа с тяжелым бархатным тренем. (илл. 12) Этот костюм относится к периоду 1887-1889г. Плотный декор практически по всей ткани платья значительно утяжеляет его. Силуэт очень расширен за счет объемного турнюра.(илл. 13) Фигура в таком костюме выглядит приземисто и грузно. В живописи подобный силуэт отражен в женских портретах этого отрезка времени. Тонкость талии, создающая впечатление хрупкости во всем лифе стирает своим весом ткань, декор и чрезмерная пышность турнюра. Это

отражает, к примеру, женский портрет Н.Н. Ге 1882 года. (илл. 14) Жесткий и тугой корсет, количество декора и ткани скорее создают монументальный, чем воздушный образ. Такую же закованность тела можно наблюдать на портрете неизвестной, написанном Крамским в 1886 году. (илл. 15) Рукав жиго и воротник стойка, закрывающий горло целиком, отделанный по кромке белым кружевом еще больше закрывают тело объемами ткани.

Перегруженность в декоре костюма этого десятилетия, по замечанию Мерцаловой, говорит о вырождении стиля.<sup>17</sup> Однако не все женщины этого времени носили турнюр. Его могли заменять подушкой-подкладкой, либо драпировкой.<sup>18</sup>

«Турнюр был в моде почти 20 лет, а в 1889 с ним началась борьба, как некогда с кринолином. Вот как это комментировала печать того времени: «В настоящее время наши модницы разделились на два лагеря и ведут между собой жестокую борьбу относительно турнюров. Одни совсем перестали носить турнюр, а другие все еще не могут решиться бросить его. Самые элегантнейшие женщины, следующие в точности за модой, и те, которые любят все оригинальное, а также многие женщины небольшого роста носят совершенно прямые юбки безо всяких турнюров. Но другие, которые не любят слишком резких переходов, остаются пока верны маленьким турнюрам и некоторым драпировкам» («Вестник моды», 1889, № 23, с. 216).»<sup>19</sup>

Так, на рубеже 1880-1890 обозначился переход к обновлению конструкции. Следующее десятилетие стало временем отказа от турнюра и проникновением в мир моды стиля модерн.

---

<sup>17</sup> Мерцалова М.Н. Костюм разных времен и народов // тома 3 и 4/ М.Н. Мерцалова. – СПб.: Изд-во Чарт Пилот, 2001, с.386

<sup>18</sup> Там же, с.386

<sup>19</sup> Кирсанова Р.М. Костюм в русской художественной культуре. / Р.М. Кирсанова. – М.: Науч. изд-во «Большая российская энциклопедия», 1995, с.284

## 1890-1900 гг

Окончательный отказ от турнюра произошел в самом начале десятилетия. Проанализировав выпуски «Вестника моды» того времени можно сделать вывод, что уже в 1890 г турнюр стал заменяться подкладками и драпировками. Юбка лишается прежнего количества нагромождений из складок, тканей, декора. Ее линия становится прямее, поверхность более гладкой. Главным украшением юбки постепенно становится трен (шлейф), который обычно использовался в вечернем туалете. Лиф платья становится немного ослабленным, с небольшим припуском ткани, которая нередко была присборена. За счет этого талия казалась еще тоньше. (илл. 16) В период до 1893-1895 года постепенно расширялась к низу юбка, бедра же оставались все так же туго обтянуты тканью. Для уравнивания этих линий стали расширять рукав.(илл. 17, 18) С 1892 по 1895 рукава покроя жиго достигли огромных, гротескных размеров до 40-50 см в диаметре.(илл. 19) Для их поддержания ввели в костюм каркасные рукава, а так же «подмышники» с саше.<sup>20</sup> Популярными тканями стали муслин, батист и подобные им. В цветовом отношении чаще стали использоваться мягкие, приглушенные тона, а во второй половине 1890-х популярнейшим цветом стал белый. Так же в середине 1890-х г носили достаточно большое количество нижних юбок, поэтому возникла потребность в дополнительной поддержке, что привело на короткий срок возврат кринолина (в варианте 4-5 обручей в нижней части подола) в конструкцию платья.<sup>21</sup> Во второй половине десятилетия юбка снова становится уже.

В 1897 сужается и рукав, оставляя лишь небольшую сборку у линии плеча с минимальным буфом. Ткань лифа спускается больше, акцентируя внимание на груди. В сочетании с изогнутым удлиненным корсетом и т.н. «голубиной грудкой», которая к концу десятилетия приобрела огромную

---

<sup>20</sup> Хорошилова О. А. Костюм и мода Российской империи. Эпоха Николая II. / О.А. Хорошилова. – М.: Изд-во Этерна, 2012, с. 361

<sup>21</sup> Там же

популярность, в моду вошел S-образный силуэт, ставший характерным признаком *belle époque*. (илл. 20) В это время главной тенденцией в декоре платья стали отделки из кружева, вышивки и аппликаций, что в полной мере раскроется в следующем десятилетии.

Наглядный переход к новой конструкции костюма могут составить приведенные ниже экземпляры.

Первый из них - платье работы Ворта. Это платье так же было сшито для Марии Федоровны. Известна его точная датировка – 1892 год. (илл. 21) В этой работе можно отметить рукав жиго в сочетании с прямой юбкой. Заметен намечающийся напуск ткани на лифе.

Платье с неопределенным точно временем изготовления, 1890-х годов, продолжает иллюстрирование перехода. По фасону юбки-клеш, в которой нет уже никакого намека на турнюр - она свободно ниспадает в шлейф, можно причислить его к середине десятилетия. Силуэт все еще прямой, без S-образного изгиба. (илл. 22)

Визитное платье Марии Федоровны 1898 года работы дома Ворта является переходом к модерну. В этом костюме прослеживается характерность времени – рукав сужен, сборка по линии плеча, напуск ткани на лифе, обилие кружева и тонкая вышивка растительного орнамента – все это отчетливые признаки наступления расцвета модерна. Наконец, в этом платье уже появляется линия изгиба в силуэте. (илл. 23)

Выражением наступления модерна можно считать портрет Софьи Боткиной работы Серова 1899 года. Все: от выбора ткани до изгиба тела – все ярко иллюстрирует завершение преобразования в женском образе от эпохи турнюра ко времени силуэта S. (илл. 24)

Перемены в костюме на рубеже XX в показывают формирование моды как циклического процесса. В начале XIX века наблюдалась подобная ситуация, когда костюм стремился к освобождению от лишних конструкций, что получило свое выражение в стилистике ампира. Изогнутые формы кринолина сменились тонкими линиями естественного очертания тела.

Стилистика ампира периодически проявляется при становлении и развитии модерна. Особенно это стало заметно в начале XX века с приходом в мир моды П. Пуаре. Рукава жиго, которые дважды возвращались за все время господствования модерна, так же являются отсылкой к прошлому, возвращению к периоду «второго рококо».

### 1900-1914 гг

В 1900 году прошла международная выставка в Париже, главной темой которой была встреча XX века, обзор передовых достижений мира в различных отраслях. Главенствующим стилем на выставке был именно модерн, распространивший свое влияние таким образом на весь мир.

Возросла роль путешествий в жизни человека. Стало модно ездить на различные курорты, к тому же теперь технически это стало проще из-за увеличившегося количества железных дорог. Активность жизни начала XX века сказалась на дальнейшем развитии костюма.

Как было сказано выше, к началу XX века юбка стала уже и проще в объемах. Образуя небольшой трен, создавалось впечатление русалочьего хвоста. (илл. 25) В декоре превалировал цветочный орнамент, особенно ирисы, а так же прихотливые линии модерна, образующие самые различные узоры. Силуэт в 1900 году становится тонким, изящным, линии плавными и текучими. Кроме этого начало десятилетия стало временем нового возрождения интереса к востоку и японизму. Женский образ стал выражением неземного воздушного создания, оторванного от реальности. «Однако не только восток и русский стиль правили в моде 1900х. К середине десятилетия стал набирать популярность классицизм, а вместе с ним – рационалистическая англоманья и здравомыслящее «реформ», дитя немецких физиологов и британских суфражисток» - пишет Ольга Хорошилова.<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> Хорошилова О. А. Костюм и мода Российской империи. Эпоха Николая II. / О.А. Хорошилова. – М.: Изд-во Этерна, 2012, с.383

В 1902 наблюдается небольшое увеличение объемов юбки, она становится свободнее, не стягивая бедра прежним образом. К началу 1903 линия рукава получает плавный изгиб за счет объемного буфа, собирающегося у манжета. (илл. 26)

Перемены эти хорошо прослеживаются в портрете Зинаиды Юсуповой – легкие ткани, пастельный тон всего костюма и плавность изгиба.

Легкие и струящиеся ткани, такие как крепдешин и муслин, создавали плавную драпировку рукава. Это симметричное отображение объема лифа дополняет костюм еще одной изогнутой линией. Если рассмотреть силуэт, используя все имеющиеся в нем на тот момент линии, можно заметить яркое выражение орнаментарности стилистика модерн. Эти линии сообщаются между собой, создавая таким образом впечатление переплетения вьющихся растений. (илл. 27)

Около 1905 года было недолгое возвращение к рукавам жиго. Но в нынешнем контексте это уже не выглядело перегруженным по форме, с тонким станом и завершающим силуэт большим головным убором и пышной прической, созданной по образу гейши. (илл. 28) К слову в связи с Русско-японской войной в мире снова увеличился интерес к культуре Японии. Халаты, явно заимствованные из нее, указанные выше прически, веера, а так же влияние на оформление интерьера.

Во второй половине этого десятилетия, около 1906-1907гг, постепенно проступала тенденция к поднятию талии под грудь. (илл. 29, 30) В большей степени это было вызвано революционными моделями Поля Пуаре, который экспериментировал с женским силуэтом с начала XX века. Не смотря на то, что корсет все еще продолжал носиться, платье стало свободнее, оно уже не обтягивало таким тесным образом женское тело. Стоит принять во внимание, что и сам корсет к середине десятилетия заметно облегчился, кости в нем теперь располагались только в боках и сзади, это была более практичная и мягкая конструкция. Ткань платья стекала к самым ногам, создавая на полу вокруг ног женщины небольшие драпировки. Силуэт этого времени можно

отнести к двум образам. Первый – платье эпохи ампира, свободно спадающие из-под линии груди. Второй – японское кимоно. Его в новом образе напоминают туники (тюник), покрывающее сверху платье, из-под которых выглядывает струящаяся ткань.

Декор этого времени пестрит мелкой вышивкой, пайетками, бисером, стеклярусом и кружевами. Ткань одного цвета подбивается другим для создания особого декоративного эффекта. При таком приеме меняется цвет в зависимости от освещения. Атласные и шелковые платья покрываются туниками из муслина и тюля, создавая ощущение воздушной, дымчатой текстуры. «Одной из особенностей моды этого периода было соединение тяжелых тканей - бархата, атласа, парчи - с полупрозрачными - газом, шифоном, тюлем, а также обилие декора в виде вышивки бисером, стеклярусом, стразами, блестками и золотой нитью. Поверх таких платьев надевали элегантные манто, обычно покроя кимоно. Излюбленным дополнением вечернего костюма были накидки, сплошь расшитые по тюлю сверкающими блестками, и боа из пуха и перьев экзотических птиц».<sup>23</sup>

К концу 1900х годов происходит главная перемена – конструкция платья освобождается от корсета. Происходит это под влиянием творчества Поля Пуаре. «По-настоящему от корсета с его каркасной структурой отказались только после 1908 со стилем неоклассицизма и возвратом к облику женщины в тунике начала 19 в. «Жена моя, Анна Николаевна, была очень красивая и одаренная женщина... хорошо одевалась,— первая привезла в Москву изделия Пуаре и надевала их к некоторому смущению тех, к кому мы ездили в гости» (Бурый П.А., Москва купеческая, М., 1990, с. 226).

---

<sup>23</sup>Коршунова Т.Т. Костюм в России XVIII – начала XX века. Из собрания государственного Эрмитажа. / Т.Т. Коршунова. – Л.: Изд-во «Художник РСФСР», 1979

Смущение было вызвано именно тем, что платья от Пуаре исключали корсет. С того времени корсет перестал быть обязательной деталью костюма».<sup>24</sup>

Полным переходом к свободе тела от корсета можно считать коллекцию П.Пуаре 1911 года, которая стала воплощением неоампирной (неоклассицизм – под таким названием она известна в России) моды. Это был последний мирный период, последние годы возвышенной, неземной женской красоты. До начала Первой мировой войны модерн переживал триумф в мире моды.

Отмена корсета не было последней переменной, предложенной Полем Пуаре в 1910х годах. Под влиянием знаменитых на весь мир «Русских сезонов» Дягилева новой тенденцией в мире моды становится Восток, который был вдохновением для Леона Бакста, творившего костюмы для антрепризы. Широкое распространение получает нарочито театральный ориентализм. Модельеры всего мира шили костюмы в стиле Бакста. Нововведениями стали шаровары, шляпки-тюрбаны, пальто и накидки, имеющие сходства с восточными одеждами. Заимствованием из восточных культур выглядит так же широкий драпирующийся пояс, который стали использовать для коррекции силуэта платья. В Российской империи они прижились под названием «кушачки». В моду вошли они около 1914 года.<sup>25</sup>

Ориентализм и ампир, таким образом, стали главными тенденциями в развитии костюма в первой половине 1910-х г. Введенные в моду, по большей части, П. Пуаре, они легко проникли и прижились в русской среде, любящей изящество. Стиль реформ, неоклассицизм прочно вошел в моду.

---

<sup>24</sup> Кирсанова Р.М. Костюм в русской художественной культуре. / Р.М. Кирсанова. – М.: Науч. изд-во «Большая российская энциклопедия», 1995, с. 138

<sup>25</sup> О. Хорошилова приводит 1912 год, единого мнения не существует

В 1912 наблюдается так же ретроспективизм – появление в костюме «юбки панье». Силуэт спереди и сзади оставался плоским, но значительно расширился в области бедер, образуя бочкообразную форму.

В целом же наблюдалась тенденция к упрощению линии, стройности силуэта. Способствовал этому так же новый мягкий реформированный корсет (для его пошива использовалась резиновая ткань), который скорее являлся корсажем. Он не утягивал талию, а скорее формировал стройную форму, большей частью он обтягивал бедра для придания тонкого, визуально вытянутого, силуэта. О. Хорошилова считает, что именно он в большей степени оказал влияние на формирование будущей моды эмансипе – *la garconne*.

«Да, модерн и декаденщина быстро всем надоели, – отмечает журналист «Столицы и усадьбы» - Прихожу сегодня к баронессе, не узнаю комнаты: вместо зелено-бурого модерна с желтыми цветами – будуар из красного дерева, чистый александровский ампир... Люстра, ковер, даже рамы – все новое...» - характеризующую перемены во вкусах цитату приводит О. Хорошилова.<sup>26</sup>

Годы расцвета модерна в костюме 1900-1914 можно рассмотреть по ниже представленным экспонатам.

Открывает это время тонкий и изящный силуэт, впервые после громоздкого турнюра, жестких корсетов и гротескных жиго. На фото, сделанном Карлом Буллой, запечатлена дочь Столыпина. (илл. 31) Оно сделано в 1900 году. Девушка предстает на нем в богато декорированном бальном платье. Тонкий силуэт, слегка изогнутой формы, напуск на лифе и драпирующийся у ног трен – символика модерна. Такой же предстает графиня Толстая на портрете И.Э. Брза 1900 года.(илл. 32) Легкая, струящаяся ткань и кружево – одно из

---

<sup>26</sup> Хорошилова О. А. Костюм и мода Российской империи. Эпоха Николая II. / О.А. Хорошилова. – М.: Изд-во Этерна, 2012, с.388

базовых сочетаний *belle époque*. Примером костюма этого времени может служить бальное платье З. Юсуповой, выполненное в модном доме Ворта в 1900 году. (илл. 33) Платье украшено многочисленной вышивкой растительного орнамента и длинным треном. (илл. 34) Напуск ткани на лифе практически отсутствует, что подтверждает раннюю дату изготовления платья.

Объемность вернувшихся жиго можно отметить на фото четы Андреевых, снято Карлом Буллой в 1903 году. (илл. 35) Костюма достаточно упрощен, скорее всего это дачное платье. Но так как тенденции в пошиве распространялись на каждый вид платья, то жиго в таком простом и практически лишенном декоре платье делает этот костюм соответствующим своему времени. Несмотря на введенную периодизацию, моду все же невозможно оформить в четкие временные границы. Что-то появлялось раньше, что-то выходило из моды дольше. Так, на более позднем фото Т. Карсавиной, 1907 года, автор – Эберлинг, балерина в платье с жиго, хотя к этому времени они уже теряли свои позиции среди главных модных тенденций. (илл. 36) Завершающая образ пышная прическа и шляпка дают представление о типичном женском силуэте второй половины 1900х годов. Платье модного дома Бризак, принадлежавшее Александре Федоровне и датирующееся первым десятилетием XX века, отвечает главным мотивам, используемым в процессе создания платья этого десятилетия. Это блестящие ткани в сочетании с кружевом, растительная орнаментальность, заметная тенденция к поднятию пояса и напуск ткани на лиф. (илл. 37)

К концу десятилетия лиф стал мягче и пояс поднимался под грудь. На портрете кисти Серова 1908 года где изображена М.Н. Акимова, платье портретируемой отчетливо показывает эти перемены. (илл. 38) А уже в 1910 году силуэт получает особую изогнутую форму. Приподнятая грудь, высокий пояс и длинные колоннообразные полы юбки. Для иллюстрации – снова портрет работы Серова. (илл. 39) Семья Грузенберг. В дополнение к

этому, можно привести несколько платьев из собрания Государственного Исторического музея. К примеру, бальное платье 1910 года, автор его не установлен. (илл. 40) В конструкции платья используется тюник и уже рукав-кимоно. Так же платье работы мастерской Люси Пенсон того же времени. (илл. 41) Тонко и богато декорированное тюником из тюля с бахромой и бисером, с кушаком из атласа и крупным цветком из ткани на лифе, оно представляет собой воплощение последнего, позднего периода модерна, наступившего перед Первой мировой войной.

Последний период моды модерна, внеся в него неогреческий, или иначе – неоампирный силуэт, был, как отмечалось ранее, Поль Пуаре. Его популярность была массовой вплоть до Первой мировой войны. К его заслугам относятся: отмена корсета, введение неоампира и восточных мотивов в костюм. Если о неоклассицизме уже было сказано ранее, то восточные мотивы можно представить платьем работы модного дома Пуаре 1913 года. (илл. 42) Воланообразный тюник, пущенный поверх узкой юбки и достигающий всего до колена создает бочкообразный силуэт – новинка 1912 года. Визуально это напоминает летящие восточные одежды с их округлыми формами.

Невозможно не упомянуть такое яркое проявление позднего модерна, как платье Е.П. Носовой, которое изображено на ее портрете К. Сомова. (илл. 43) Это уже абсолютно свободный, стройный силуэт. Лиф подобранный широким поясом, напоминает о неоклассицизме своей сборкой в плечах. Украшено платье практически по всей ткани орнаментальной, гармонично решенной вышивкой. Именно по декору можно узнать автора этого платья – выдающегося модельера России до и послереволюционного периода Н.П. Ламанову.

В год начала Первой мировой войны длина платья стала укорачиваться. Связано это было в первую очередь с растущим ритмом жизни, а так же переменами в общем укладе жизни общества. Первая мировая стала толчком

к эмансипации женщин, это был вынужденный шаг, женщины с этих пор все больше стали занимать рабочие места просто из необходимости. Это сказывалось на гардеробе. Общий дефицит из-за войны, дороговизна производства упрощают декор костюма. К тому же он становится более универсальным, женщины стремились к удобству, поэтому место 5-6 платьев занимает одно. Но это не исключает вечерних нарядов из гардероба женщин. Костюм стал строже, проще и свободнее. Belle époque пришла к завершению во время первой мировой войны.

Изучив имеющийся материал, можно сделать вывод, что мода того периода тяготела к облегчению и упрощению силуэта, который привел к появлению повседневного образу женщины XX века – женщине подвижной и легко приспосабливающейся к изменению окружающих ее условий.

### **Глава III. История развития женского вечернего костюма в эпоху модерна на примере творчества Н.П. Ламановой**

#### **Биографическая справка**

Рассматривая эволюционный путь костюма в эпоху модерна в Петербурге, стоит обратиться к художнику, работа которого влияла на формирование вкусов наравне с Францией и Британией. Это московский модельер, задавший путь развития всей модной индустрии России до и после революции – Надежда Петровна Ламанова.

Н.П. Ламанова родилась в 1861 в Нижегородской губернии. После окончания гимназии, Ламанова уехала в Москву и поступила в школу кройки О. Суворовой, проучившись там в течение двух лет. Далее известно, что она была принята на работу в мастерскую Войткевич в 1879 году и работала там закройщицей. Примерно с этого же времени начинается профессиональный путь Ламановой как модельера. Достаточно рано зарекомендовав себя в качестве талантливой портнихи, она открывает в Москве в 1885 году собственное ателье, проработавшее вплоть до революции. За короткий срок Ламанова добивается большой известности, притом не только в пределах Москвы, но и в Петербурге. Ее успехи были отмечены таким высоким званием как «Поставщик двора Его императорского Величества».<sup>27</sup>

Всю свою деятельность Ламанова продолжала совершенствоваться и учиться. Модные тенденции Парижа, знакомство и последующая дружба с Полем Пуаре, изучение традиций народного костюма и работа во МХАТе со Станиславским - все это формировало ее как художника.

Талант Ламановой был огромен. Стриженова сравнивает его с талантом скульптора: «она умела заранее предугадать особенности той или иной формы одежды на конкретном человеке»<sup>28</sup>. Так же модельеру приходилось

---

<sup>27</sup> Стриженова Т. Судьба Надежды Ламановой. // [http://afield.org.ua/mod3/mod28\\_1.html](http://afield.org.ua/mod3/mod28_1.html)

<sup>28</sup> Стриженова Т. Из истории советской моды. / Т.К. Стриженова. – М.: Изд-во «Советский художник», 1972, с. 34

принимать во внимание очередные прихоти моды, что с успехом удавалось ей, судя по дошедшим до нынешнего времени материалам.

«Надежда Ламанова была первой в истории создания костюма в России художницей, которая превратила ремесло в искусство» - говорит о ней Раиса Кирсанова.<sup>29</sup>

Клиентами Ламановой в разное время были Мария Ермолова, Юсупова, Ольга Книппер-Чехова, Лиля Брик, Вера Холодная и, указанная ранее, императрица Александра Федоровна. Надежда Петровна работала по эскизам Леона Бакста, Михаила Врубеля и Александра Головина. Ателье Ламановой составляло здоровую конкуренцию не только российским модным домам (Бризак, Гиндус и другие), но и влиятельнейшим домам Европы (Пакен, Дусе, Ворт). В стенах ее дома проводил свои знаменитые реформистские показы Поль Пуаре. К слову, Ламанова была первой из тех, кто оценил его идеи новой формы «неогрек» или «неоклассицизм», отмену корсета. Она первой начала шить такие костюмы в первой половине 1900-х годов. Имеющая большую популярность в 1810-х годах в Европе туника «a la russe» вернулась в мир моды в 1910 так же стараниями Пуаре и Ламановой.<sup>30</sup> Принимая все это во внимание, можно с уверенностью сказать, что деятельность Надежды Петровны оказывала существенное влияние на развитие всей российской модной индустрии.

На примере ее творчества ярко можно проследить изменчивость в конструкциях и декоре платья эпохи модерна. Расцвет и признание творчества Ламановой закономерно укладывается во временные рамки этого направления. Ее чувство ткани, цвета и стиля в убранстве костюма красочно обыгрывало все ключевые моменты в развитии платья *belle époque*.

В нынешнее время костюмов «от Ламановой» осталось очень мало, как и другого иллюстративного материала, особенно касающегося раннего периода творчества модельера. Ламанова не создавала выкроек, не рисовала эскизов к

---

<sup>29</sup> Кирсанова Р. статья в журнале «Родина», 2004, №4, с. 104

<sup>30</sup> Там же, с. 107

своим костюмам. Поэтому судить о ее работе можно только по небольшому фотоматериалу и костюмам, большая часть которых хранится в фондах Государственного Эрмитажа.

Изучение этих объектов составляет основную часть данной главы и является базой для обзора творческой деятельности Н.П. Ламановой в эпоху модерна.

### Изучение коллекции работ Н.П. Ламановой из собрания Государственного Эрмитажа

Каждый костюм, созданный Ламановой – произведение искусства. Как пишет Раиса Кирсанова – это максимальная гармония костюма и тела. При этом модельер не шила сама свои вещи, это доверялось портнихам, которые работали и учились в ее ателье. Ламанова работала методом наколки, драпируя ткани непосредственно на человеке. Она закалывала ткань, отмечая все места кроя, после эти драпировки аккуратно снимались и отдавались на стол закройщиц. Это был очень аккуратный и экономный способ работы. Метод наколки до сих пор является точкой высочайшего мастерства для модельера.

Как было сказано выше, среди заказчиц модного дома в первое десятилетие его работы оказалась императрица, именно благодаря превосходному чувству стиля Ламановой. Платья Александры Федоровны составляют примерно половину коллекции костюмов модного дома Ламановой в Государственном Эрмитаже. В том числе наиболее ранние работы, относящиеся к периоду 1890-х годов, так же принадлежат императрице. Это два костюма, одно из которых является визитным, а второе – бальным. Так как изучаемым предметом является парадное платье, то именно второй костюм попадает под предмет разбора.

Платье второй половины 1890-х годов, принадлежавшее Александре Федоровне, является, как сказано выше, бальным. Это цельнокроеный костюм покроя «принцесс». (илл. 44) Основные его материалы – розовый атлас и шифон, который наложен сверху. Данный прием наложения тканей

получит свое дальнейшее развитие в начале XX века, станет одним из характерных признаков костюма модерна. Он позволяет добиться визуального эффекта особой мягкой игры цвета на свету. Платье сильно декольтировано, с коротким рукавом – для бального платья это является требованием этикета.<sup>31</sup> Рукав формы фонарик. Юбка-клевш расширяется от бедра, сзади складки по центру спинки, оканчивается небольшим шлейфом. Как и во всех других работах Ламановой особого внимания заслуживает отделка платья. Верхняя часть лифа тонко декорирована вертикальной сборкой шифона, которая переходит и на рукав. Верх платья украшен небольшой гирляндой из искусственных цветов, такой же декор использован в убранстве юбки по кромке. (илл. 45) Вышивка выполнена серебряной нитью и блестками, представляет собой цветочный узор на переплетающихся стеблях. (илл. 46) Флоральный мотив един для всего костюма: от выбранной формы до тонко проработанной вышивки. Это платье – явное выражение текучей и плавной линии модерна конца XIX века, до существенных перемен в силуэте. По нему можно оценить высокое мастерство Ламановой как художника, в нем нет напыщенности, вычурности декора, перегруженности. Платье выглядит простым и роскошным одновременно, создает впечатление легкости.

Другим экземпляром, так же ярко характеризующим свое время и раскрывающим талант Ламановой, является бальное платье начала XX века из желтого бархата. (илл. 47) Это платье так же достаточно открыто, состоит из лифа и юбки. Его удлиненный лиф оканчивается с одной стороны овальным декольте, а с другой – небольшим шнипом. Лиф и юбку соединяет драпированный пояс из желтого атласа. Драпирующийся на лифе шифон создает небольшой напуск, что показывает перемены в силуэте того времени, напоминая о «голубиной грудке». Рукав короткий с воланом из шифона.

---

<sup>31</sup> Колесникова А.В. Бал в России: XVIII – начало XX века. / А.В. Колесникова. – СПб.: Изд-во Азбука-классика, 2005, с.135

Юбка в данном платье так же клеш и имеет складку по центру спинки, но она теснее охватывает бедра, менее расширяется к низу, завершаясь тренком, драпирующимся у ног, что так же иллюстрирует моду своего периода. Изогнутость силуэта и плавность драпировок, зауженность юбки, напуск по лифу дают возможность отнести эту работу к периоду 1900-1902 г. Декор платья богато представлен вставками из белого кружева, в наибольшем количестве концентрирующимися на юбке. По кружеву пущена аппликация из бархата и вышивка синелью в виде гортензии. (илл. 48) Это соединение кружева с тканью платья является удачным и ярким решением, как по цвету, так и по фактуре выбранных материалов.

Примерно того же периода вечернее платье из белого атласа, покрытое черным тюлем. (илл. 49) Это платье достаточно уникально, потому как соединяет в себе работу двух знаменитейших мастеров своего времени – Ламановой и Бризак. Лиф и юбка выполнено в ателье Ламановой, но так же к нему имеется второй лиф – уже работы дома Бризак. Заказывать два лифа было достаточно распространенным явлением. Лиф, выполненный Ламановой, притален, на косточках, имеет декольте в форме каре и по верхней кромке декорирован небольшой оторочкой из тюля. Он немного удлинен, оканчивается небольшим шнипом. Рукав практически до локтя, легкий, с широким воланом из тюля. Лиф Бризак более открыт и с коротким рукавом. Юбка шире, чем в предыдущем костюме, так же в форме клеш. По спинке мягкие складки, уходящие в округлый шлейф. Отделано платье стразами, вышивкой стальными блестками разной формы и кружевом. Орнамент вышивки флоральный, богат извилистой линией модерна. Снова изящество и легкость, созданные за счет грамотного подбора тканей и стильного решения в декоративности платья.

К этому периоду относится еще два платья, принадлежавшие императрице. Оба, как и вышеописанные платья, объединяет богатство декора вышивкой, совмещение фактур тканей, текучесть и пышность формы,

богатый шлейф. Отражая свое время, они представляют не такой большой интерес, так как их рассмотрение не даст никакого представления об эволюции формы в творчестве Ламановой. Период начала XX века в достаточной мере иллюстрируется вышеописанными экземплярами.

Сложно оценить, как отразились перемены в костюме на творчестве Ламановой во второй половине 1900-х, так как от этого времени не осталось иллюстративного материала, касающегося его. Продолжают ряд коллекции работы уже 1910-х. В этих платьях явно прослеживается влияние неоклассицизма, который завоевывал все формы искусства того времени. Эти веяния сочетаются со стилистикой модерна, проявляющейся в богатом декоре и цветовом решении костюма. Так же в это десятилетие в работах Ламановой, как и у других модельеров, появляются более смелые и яркие цвета, продиктованные творчеством Бакста и Бенуа.

Иллюстрацией к последнему служит платье, принадлежавшее В.В. Карахан. (илл. 50, 51) Выполнено оно из ярко-зеленого атласа, приглушенного сверху черным шифоном – одно из наиболее ярких сочетаний среди сохранившихся работ. Лиф платья сшит уже без косточек, с небольшим напуском у талии. Декольте неглубокое, угловой формы. Рукав средней длины, модного в то время кроя кимоно, выполнен из шифона. Юбка прямого силуэта, драпируется по спирали. Узкая, но не обтягивающая плотно фигуру, она скорее формирует колоннообразный силуэт, характерный для неоклассицизма. Из шифона выполнен тюник, покрывающий практически все платье, повторяя его драпировки на юбке. В целом он выглядит удачным сочетанием силуэта «неогрек» и японского кимоно. Тюник спереди оканчивается чуть ниже колена, открывая небольшую часть ярко-зеленого атласа. Это дало яркий цветовой акцент для всего ансамбля. Сзади тюник переходит в богатый шлейф, будто имитирующий раскрытый хвост павлина. Сходство с ним придает шелковая бахрома, которой оторочена вся нижняя кромка тюника (илл. 52), а так же роскошная вышивка гладью цветным

шелком и металлической нитью по всему пространству шифона (илл.53). Вышивка продолжает линию модерна своим растительным мотивом. Это платье можно причислить к вершинам творчества Ламановой за его гармоничное сочетание деталей и выразительность декоративного оформления с превосходным чувством формы.

Не менее достойным внимание за свою форму можно назвать следующую работу Ламановой. Это вечернее платье из белого шелка и шифона, датируемое приблизительно тем же временем, что и вышеописанное – первая половина 1910-х годов. (илл. 54) Оно так же более свободно по своему крою. Лиф без косточек, мягкий, с небольшим напуском. Сшит из атласа с наложением шифона, что придает облегчение фактуры и матирует блеск. Привлекает внимание форма декольте – ровно горизонтальный верх лифа из шелка оформлен в V-образный вырез верхней части лифа из шифона. В сочетании с рукавами из той же ткани, выполненными по крою кимоно, верхняя часть платья явно говорит о японских мотивах. Лиф и юбку соединяет драпированный из белого кушак. Юбка представляет собой прямой силуэт, как и в предыдущем, платье создает колоннообразную форму. Обернутая по спирали сверху вторым слоем ткани, она акцентирует внимание на форме платья. Асимметричный срез этого варианта тюника вносит в образ динамику и вместе с тем плавность линии, которая закручивает силуэт, словно стебель цветка. Платье изысканно украшено вышивкой по бокам, на местах соединения тканей. Мотив так же остается излюбленным для модерна – растительным. Тонко выполненное шитье белым шелком и серебряной нитью достойно завершает целостность этого костюма.

Наиболее объемным по своей декоративности является вечернее платье из белого атласа и тюля. (илл. 55) По своему силуэту платье маловыразительно, оно является прямым выражением своего времени. Лиф мягкий, с небольшим округлым вырезом, тюль с его плеч спадает к поясу.

Рукава выполнены из тюля, крой-кимоно. Достаточно широкий кушак, собранный, из белого атласа, соединяет лиф и юбку. Так же как и предыдущих моделей, здесь явное тяготение к неоклассицизму – пояс немного поднят под грудь. Кроме этого сохраняется прямой силуэт. Юбка от пояса спадает вниз и завершается едва намеченным шлейфом. Платье покрыто тюником из тюля. Его форма так же говорит о влиянии ампира – доходя чуть ниже колена, он срезан овальной плавной линией, перекликаясь зеркально с декольте. Подобные тюники встречались в костюме начала XIX века. Декор платья очень плотный и объемный, но при этом он не перегружает ткани и образа в целом. Это тюль, расшитый шелковыми нитями в тон платья. (илл. 57) Орнамент шитья сложен и тщательно проработан. Вышивка совмещает в себе как достаточно крупные фрагменты, вышитые плотной гладью, так и части, украшенные тонким шитьем, узор которых вьется из многообразия переплетающихся линий. Она покрывает всю нижнюю часть тюника, а так центральную часть его лифа. В центре обеих нашиты декоративные кисти из шелковой бахромы. Декор придает дополнительную фактуру платья, обогащая его форму.

Последний экземпляр, относящийся к изучаемому в данной работе временному промежутку – платье, находившееся до 1923 года в Музее Центрального училища технического рисования барона А.Л. Штиглица. Датируется эта работа 1912-1913 годами. Пышность модерна в предвоенные годы успешно отражена в этой работе. Выполнено платье из бежевого атласа и шифона с использованием машинного черного кружева. (илл. 57) Лиф мягкий, с небольшим напуском. Декольте по форме напоминает уже не раз упоминавшееся кимоно. Рукава так же в тон этому выполнены по его крою. Сшитые из атласа, сверху они покрыты кружевом. В качестве пояса так же используется кружево, собранное в неширокий кушак. Юбка того же прямого силуэта. Отличие в присутствии средней длины шлейфа и немного расширенной снизу форме. Тюник сшит из той же ткани, с ровной линией

отреза. Отделка платья выполнена по тенденции начала 1910-х годов – black & white. Продиктована она, в большей степени, возросшей в это время популярностью художника Обри Бердсли.<sup>32</sup> Сочетание бежевого и черного цветов в тканях, а так же поддержка этих цветов вышивкой контрастна и гармонична. Вышивка выполнена стеклярусом, бисером и стразам. (илл. 58) Ее орнамент говорит о позднем модерне, в нем присутствует геометризация формы. Сам орнамент представляет собой чередующиеся по форме вазы, наполненные цветами и украшенные вокруг черными завитками тонкого, кружевного узора. Небольшое дополнение черного шитья поддерживает использованное кружево. Безупречный вкус Ламановой вновь проявил себя, продиктовав такое гармоничное решение в отделке костюма и в выборе материалов.

Пользуясь своеобразным художественным подходом, Ламанова, тем не менее, оставалась в узких стилистических рамках. Ее работы дают возможность проследить развитие стиля в лице одного художника, что является большим подспорьем в понимании и оценки эпохи, наравне с изучением какого-либо художественного направления в лице одной личности.

---

<sup>32</sup> Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России на рубеже XIX – XX веков / Г.Ю. Стернин. – М.: Изд-во Искусство, 1970, с.110

## Заключение

По результатам проведенного исследования поставленной проблемы, в данном проекте освещена и изучена тема становления модерна в России, эволюции в развитии женского вечернего костюма модерна в целом и отдельно ее отражения в Петербурге. Кроме этого, в данной работе для углубленного понимания отдельных этапов развития женского платья в эпоху модерна рассмотрена деятельность отдельного модного дома, оказывавшего большое влияние на формирование вкусов общества Петербурга конца XIX – начала XX в. Таким образом, поставленная цель изучена с нескольких сторон. Результаты этих изучений в сопоставлении дают объемную картину и вносят структурированность в изучаемый вопрос.

В курсовом проекте сделана попытка особой, проработанной систематизации в изменениях костюма эпохи модерна по временным периодам. На базе имеющихся источников, проведена исследовательская работа по сбору и форматированию информации. Изучение подкреплено иллюстративным рядом, его описанием и анализом.

Эпоха модерна в костюме – ускоренный темп развития силуэта. За половину столетия общество пришло от искусственных жестких силуэтов до плавных и естественных очертаний тела. Модерн, опирающийся на предыдущие пласты культуры и стремившийся создать на их основе новую красоту, идущую против роста механизации мира, в женском костюме не раз производил отсылки к различным элементам мировой культуры. К таким явлениям относится возврат модных тенденций первой половины XVIII, затем XIX века, отсылка в древнегреческой культуре, к культуре стран Востока. Силуэт во время эпохи модерна стал очень подвижным и подверженным быстрым переменам. мода ускоряла темп вместе со всем развитием общества. Главной тенденцией этого времени стало стремление к упрощению линии и силуэта в целом.

Как было сказано выше, модерн влекло к эстетизации быта. Это переносилось и на костюм. Прихотливость линии силуэта, переменчивость в конструкции, выбор тканей и исполнение декора – все направлено на конечный результат – создать костюм как произведение искусства.

Чем больше общество двигалось вперед, тем больше его не устраивала красота ради красоты. На первое место вышли комфорт, удобство в повседневности. Костюм развивался вместе с обществом. Именно поэтому в начале XX века был получен современный и упрощенный силуэт.

Данная работа своими результатами изучения позволяет внести больше конкретики в описание эволюционного процесса женского вечернего платья эпохи модерна в Петербурге, начиная от 1870 г и заканчивая предвоенным 1913 г.

### Библиографический список

- 1.Блохина И.В. Всемирная история костюма, моды и стиля. / И.В. Блохина. – Минск.: Изд-во Харвест, 2009
- 2.Васильев А. История моды: Костюмы «Русских сезонов» Сергея Дягилева: Выпуск 2. / А. Васильев. – М.: Изд-во Этерна, 2006
- 3.Забозлаева Т.Б. Мода как политика в Российской империи. /Т.Б. Забозлаева. – СПб.: Государственная театральная библиотека, изд-во Чистый лист, 2013
- 4.Захаржевская Р.В. История костюма: От античности до современности. - 3-е изд., доп. / Р.В. Захаржевская. – М.: Изд-во РИПОЛ классик, 2005
- 5.Каминская Н.М. История костюма. Учебное пособие для средн. спец. учеб. заведений швейной пром-ти. / Н.М. Каминская. – М.: Изд-во Легкая индустрия, 1977
6. Кирсанова Р.М. Костюм в русской художественной культуре. / Р.М. Кирсанова. – М.: Науч. изд-во «Большая российская энциклопедия», 1995
- 7.Кирсанова Р.М. // Родина, №4, 2004, с. 104
- Колесникова А.В. Бал в России: XVIII – начало XX века. / А.В. Колесникова. – СПб.: Изд-во Азбука-классика, 2005
- 8.Кирсанова Р.М. В ее костюмах женщины вздохнули. // Культура, 2001, № 25, с. 10
- 9.Колесникова А.В. Бал в России: XVIII – начало XX века. / А.В. Колесникова. – СПб.: Изд-во Азбука-классика, 2005
- 10.Коршунова Т.Т. Костюм в России XVIII – начала XX века. Из собрания государственного Эрмитажа. / Т.Т. Коршунова. – Л.: Изд-во Художник РСФСР, 1979

11. Коршунова Т.Т. Костюм Серебряного века в России 1890-1914гг. / Т.Т. Коршунова. – СПб.: Изд-во АО «Славия-интербук», 1993г.
12. Коршунова Т.Т. Русский модельер Надежда Ламанова. / Т.Т. Коршунова. – СПб.: Изд-во Государственного Эрмитажа, 2002г.
13. Костюм в России XV – начало XX века. Из собрания Государственного исторического музея. / под ред. Е.Р. Беспаловой. – М.: Изд-во Арт-родник, 2000
14. Лихачев Д.С. О Петербургской культуре начала XX века / Петербург. Художественная жизнь 1900-1916. Фотолетопись. – СПб.: Изд-во Искусство СПб, 2001
15. Мерцалова М.Н. Костюм разных времен и народов // тома 3 и 4/ М.Н. Мерцалова. – СПб.: Изд-во Чарт Пилот, 2001
16. Мода XVIII – XX вв. / Киотский институт костюма. //пер. Е.Е. Сырневой. – М.: Изд-во АСТ:Астрель, 2008
17. Муравьева И.А. Век модерна: панорама столичной жизни / И.А.Муравьева. – СПб.: Изд-во Пушкинского фонда, 2001
18. Неклюдова М.Г. Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX – начала XX века / М.Г. Неклюдова. – М.: Изд-во Искусство, 1991
19. Плаксина Э.Б. История костюма. Стили и направления: Учеб. пособие для студ. учережд. сред. проф. образования / Э.Б. Плаксина, Л.А. Михайловская, В.В. Попов; Под ред. Э.Б. Плаксиной. – 2-е изд., стер. – М.: Издательский центр «Академия», 2004
20. Российские императрицы. Мода и стиль. Конец XVIII – начало XX века. / составители: С. Балан, Т. Шакирова. – М.: Изд-во Кучково поле, 2013

21. Руан К. Новое платье империи: история российской модной индустрии, 1700-1917. / К. Руан. // пер. с англ. Кс. Щербино. – М.: Изд-во Новое литературное обозрение, 2011
22. Русское искусство XIX – начала XX века / Колпинский Д.Ю. // Серия Памятники мирового искусства. – М.: Изд-во Искусство 1972
23. Сарабьянов Д.В. Модерн. История стиля. / Д.В. Сарабьянов. – М.: Изд-во Галарт, 2001
24. Серебряный век. Русский модерн / текст - Е.А. Борисова, Г.Ю. Стернин. – М.: Изд-во Галарт, 1998
25. Стриженова Т. Из истории советской моды. / Т.К. Стриженова. – М.: Изд-во «Советский художник», 1972
26. Тюкавкин В.Г. История СССР, 1861- 1917: Учеб. для студентов пед. ин-тов по спец. «История» / В.Г. Тюкавкин, В.А. Корнилов, А.В. Ушаков, В.И. Старцев; под ред. В.Г. Тюкавкина. – М.: Изд-во Просвещение, 1989
27. Федоров А.В. История России XIX – начала XX века /под ред. А.В. Федорова. – М.: Изд. Центр Академия, 2004
28. Хорошилова О. А. Костюм и мода Российской империи. Эпоха Николая II. / О.А. Хорошилова. – М.: Изд-во Этерна, 2012

#### Интернет-ресурсы

1. Стриженова Т. Судьба Надежды Ламановой. // [http://afield.org.ua/mod3/mod28\\_1.html](http://afield.org.ua/mod3/mod28_1.html)
2. Русское искусство конца XIX – начала XX века. История русского изобразительного искусства // <http://protown.ru/information/hide/4721.html>

## Приложение

### Список иллюстраций

1. В.А. Серов. Портрет Иды Рубинштейн. 1910г. Русский музей.
2. В. Э. Борисов-Мусатов. Изумрудное ожерелье. 1904г. Третьяковская галерея.
3. М. А. Врубель. Царевна-лебедь. 1900г. Третьяковская галерея.
4. К.И. Бергамаско. Цесаревна и великая княгиня Мария Федоровна с детьми. 1879г.
5. Ч. Ворт. Платье императрицы Марии Федоровны. Фото из каталога
6. Ч. Ворт. Платье императрицы Марии Федоровны. 1880-е. Государственный Эрмитаж.
7. Ч. Ворт. Платье императрицы Марии Федоровны. 1880-е. Государственный Эрмитаж.
8. Э. Мане. В оранжерее. 1879г. Gemaldegalerie, Берлин, Германия.
9. Э. Мане. Весна. Жанна. 1882г. Государственный Эрмитаж.
10. И. Крамской. Портрет певицы Е.А. Лавровской, на эстраде в Дворянском собрании. 1879г.
11. К. Маковский. Семейный портрет. 1882г. Русский музей.
12. Ч. Ворт. Платье императрицы Марии Федоровны. 1887-1889гг.
13. Ч. Ворт. Платье императрицы Марии Федоровны. 1887-1889гг.
14. Н.Н. Ге. Женский портрет. 1882г.
15. И. Крамской. Портрет неизвестной женщины. 1886г.
16. Иллюстрация из журнала «Вестник моды», № 16. 1892г.
17. Иллюстрация из журнала «Вестник моды», № 40, 1892г.
18. Иллюстрация из журнала «Вестник моды», № 45, 1893г.
19. Иллюстрация из журнала «Вестник моды», № 1, 1895г.
20. Иллюстрация из журнала «Вестник моды», № 49, 1897г.
21. Ч. Ворт. Платье императрицы Марии Федоровны. 1892г. Государственный Исторический музей.
22. Ч. Ворт. Платье императрицы Марии Федоровны. 1890гг. Государственный Эрмитаж.
23. Ч. Ворт. Платье императрицы Мари Федоровны. 1898г. Государственный Эрмитаж.
24. В.А. Серов. Портрет С.М. Боткиной. 1899г. Русский музей.
25. Иллюстрация из журнала «Вестник моды», № 6, 1900г.
26. Иллюстрация из журнала «Вестник моды», № 12, 1902г.

27. Иллюстрация из журнала «Вестник моды», № 26, 1902г.
28. Иллюстрация из журнала «Вестник моды», № 32, 1905г.
29. Иллюстрация из журнала «Вестник моды», № 49, 1906г.
30. Иллюстрация из журнала «Вестник моды», № 8, 1907г.
31. К. Булла. Дочь П.А. Столыпина. 1900г.
32. О.Э. Браз. Портрет Е.М. Толстой. 1900г.
33. Ч. Ворт. Платье З.Н. Юсуповой. 1900гг.
34. Ч. Ворт. Платье З.Н. Юсуповой. 1900гг.
35. К. Булла. Портрет Андреевых. 1903г.
36. А.Р. Эберлинг. Т. Карсавина. 1907г.
37. Мастерская А. Бризак. Платье императрицы Александры Федоровны. Начало XX века.
38. В.А. Серов. Портрет М. Акимовой. 1908г. Картинная галерея, Ереван, Армения.
39. В.А. Серов. Портрет адвоката О.О. Грузенберга с супругой. 1910г. Частная коллекция.
40. Неизвестная мастерская. Россия. 1910гг. Государственный Исторический музей.
41. Мастерская Л. Пенсон. Россия. Петербург. 1910гг. Государственный Исторический музей.
42. П. Пуаре. Франция. Париж. 1913г. Государственный Эрмитаж.
43. К. Сомов. Портрет Е.П. Носовой. 1911г. Третьяковская галерея.
44. Мастерская Н.П. Ламановой. Платье императрицы Александры Федоровны. 1890гг. Государственный Эрмитаж.
45. Мастерская Н.П. Ламановой. Платье императрицы Александры Федоровны. 1890гг. Государственный Эрмитаж. Фрагмент.
46. Мастерская Н.П. Ламановой. Платье императрицы Александры Федоровны. 1890гг. Государственный Эрмитаж. Фрагмент.
47. Мастерская Н.П. Ламановой. Платье императрицы Александры Федоровны. Начало XXв. Государственный Эрмитаж.
48. Мастерская Н.П. Ламановой. Платье императрицы Александры Федоровны. Начало XXв. Государственный Эрмитаж. Фрагмент.
49. Мастерская Н.П. Ламановой. Мастерская А. Бризак – второй лиф. Платье императрицы Александры Федоровны. Начало XXв. Государственный Эрмитаж.
50. Мастерская Н.П. Ламановой. Платье В.В. Карахан. 1912-1914гг. Государственный Эрмитаж.
51. Мастерская Н.П. Ламановой. Платье В.В. Карахан. 1912-1914гг. Государственный Эрмитаж.

52. Мастерская Н.П. Ламановой. Платье В.В. Карахан. 1912-1914гг.  
Государственный Эрмитаж. Фрагмент.
53. Мастерская Н.П. Ламановой. Платье В.В. Карахан. 1912-1914гг.  
Государственный Эрмитаж. Фрагмент.
54. Мастерская Н.П. Ламановой. Платье вечернее. 1910гг.  
Государственный Эрмитаж.
55. Мастерская Н.П. Ламановой. Платье бальное. 1910гг.  
Государственный Эрмитаж.
56. Мастерская Н.П. Ламановой. Платье бальное. 1910гг. Фрагмент.  
Государственный Эрмитаж.
57. Мастерская Н.П. Ламановой. Платье вечернее. 1910гг.  
Государственный Эрмитаж.
58. Мастерская Н.П. Ламановой. Платье вечернее. 1910гг. Фрагмент.  
Государственный Эрмитаж.