Екатерина Лазарева

Футуристский стиль: экстравагантность и униформа

В статье предпринята реконструкция «футуристского стиля» в попытке рассмотреть вестиментарные стратегии итальянских футуристов на предмет предвосхищения «холодного, утонченного, блестящего и величественного» фашистского стиля. Совокупность футуристских идей и практик, обращенных к повседневному и/или утопическому гардеробу, обнаруживает две пересекающиеся линии: экстравагантных «вещей-аттракционов» и рационально-универсальной «униформы». Последняя выступает аналогом отечественных конструктивистских экспериментов в области дизайна одежды и текстиля. Однако в целом развиваемая до 1933 года экстравагантная одежда-как-произведение-искусства, вдохновленная освобожденным воображением и эксцентрикой, оказывается фантастически несовременной и особенно неуместной в контексте фашистской Италии, что позволяет видеть в ней «протопанковскую» субверсию фашистского стиля, лишь ценой умолчаний и обобщений принимаемой за его исток.

Ключевые слова:

анти-мода, Джакомо Балла, итальянский футуризм, Маринетти, одежда, политика, стиль, Вольт, Тайат, тута.

Описывая судебный процесс над своим романом «Футурист Мафарка», обвиненным в оскорблении нравственности, лидер итальянских футуристов дал следующую характеристику своим товарищам, присутствовавшим в октябре 1910 года в зале суда:

> *Черный и плотный батальон, живописцы, поэты и музыканты, почти все очень юные, с дерзкими и воинственными ухватками, говорившими о готовности на все* [16, с. 126].

В элегантном строгом образе «чёрного батальона» как будто просматривается то, что один из самых влиятельных вдохновителей крайних новых правых Армин Молер[1] назвал «фашистским стилем», описывая его как «холодный, утончённый, блестящий и величественный», в частности, угадывается будущая униформа фашистов — «черная, цвета ужаса и смерти, рубашка» [21, с. 7]. Между тем облик, в котором итальянские футуристы появлялись на большинстве публичных мероприятий в начале 1910-х, был конвенционален буржуазному городскому дресс-коду: темный костюм, белая рубашка с высоким накрахмаленным воротником, галстук и шляпа в тон, черные туфли на шнурках [29, p. 7].

---

1 Предлагая видеть в фашизме в первую очередь «стиль» — тип поведения, решение в пользу ритма, жеста, — Армин Молер приводит два эпизода: встречу Готфрида Бенна и Маринетти в гитлеровской Германии весной 1934 годп на банкете Союза национальных писателей и встречу Эрнста Юнгера и Луи-Фердинанда Селина в оккупированном Париже. Стилистическое несовпадение участников второй, «негативной» встречи, один из которых эстет-«фашист», а второй «национал-социалист», по Молеру, должно подчеркнуть принадлежность двух первых, Бенна и Маринетти, к одному «духовному роду». Молер вслед за Бенном приписывает Маринетти идею, что война «создает особое братство между бойцами враждующих сторон: отношения более близкие, нежели с “мещанами” и “лавочниками” из своего лагеря» [21, с. 7], но собственных позиций важного итальянского гостя и его реакции на приветственную речь Бенна мы не узнаем (между тем милитаризм Маринетти всегда был проникнут ненавистью к Австрии и немецкому духу). На мой взгляд, попытка вывести стилеобразующие черты фашизма из пламенной речи Бенна столь же далека от систематического мышления, как и сам фашизм.

Стиль, как набор вестиментарных стратегий, в которых находит выражение индивидуальность, а также принадлежность к определенной группе, социальный статус, род занятий, гендер, является пересечением эстетического и политического. Далее через совокупность художественных идей и практик, обращенных к повседневному и/или утопическому гардеробу, я попытаюсь реконструировать «футуристский стиль»[2] и исследовать возможность предвосхищения в нем «фашистского стиля», поскольку итальянский футуризм широко известен как предтеча фашизма, однако эти отношения нуждаются в более детальной картине и точной аргументации.

***

Отправной точкой футуристского имиджа служит знаменитая фотография 1912 года, снятая по случаю открытия первой выставки футуристов в Париже, на которой запечатлены Умберто Боччони, Карло Карра, Филиппо Томмазо Маринетти, Луиджи Руссоло и Джино Северини в элегантных пальто, шляпах-котелках, начищенных до блеска ботинках, с тростями, перчатками и сигаретами в зубах. (Ил. 1.) Подчеркнуто элегантный имидж футуристов, по замечанию Франки Цокколи, демонстрировал не конформизм, а серьезные намерения и амбиции прирожденных революционеров: их повседневный стиль выражал «протест против клише о небрежном богемном художнике, в мятой шляпе или берете[3], с вечным шарфом или шейным платком» [35, p. 148]. С другой стороны, сценический образ футуристов, по замечанию Лии Лапини, также был максимально нейтральным, анонимным, как бы «стандартизированным» — в частности, футуристская декламация

2 В 1934 году в Италии издавался журнал «Футуристский стиль» (*Stile Futurista*), главным редактором которого был художник-футурист, лидер туринской группы футуристов и теоретик архитектурного рационализма Филлиа (Луиджи Коломбо).

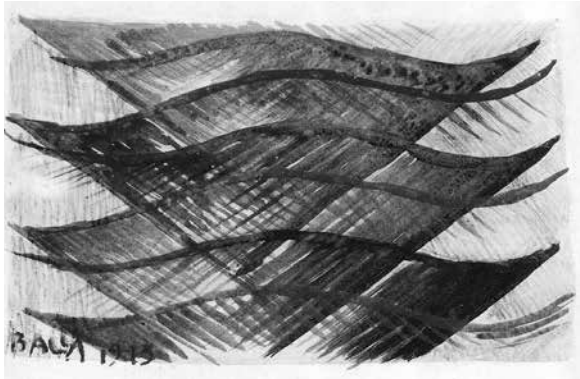
3 Впрочем, в XIX веке «богемный» берет был головным убором рабочего класса и приобрел революционный смысл благодаря красным беретам карлистов.

4 Маяковский ввел в обиход знаменитую желтую кофту в 1913 году. Сшитая матерью поэта из желтой с черными вертикальными полосами дешевой хлопчатобумажной ткани, «бумазеи», она намекала на крайнюю бедность своего обладателя. Скандальное впечатление довершал неподобающий мужскому костюму желтый цвет, любимый в семье Маяковского, но, кроме того, игравший особую роль в эстетике символизма. В частности, декадентской палитрой пользовался Маринетти в упомянутом романе «Футурист Мафарка», где наиболее частым цветовым акцентом были оттенки фиолетового, чаще всего в сочетании с желтым [3, с. 17–18].

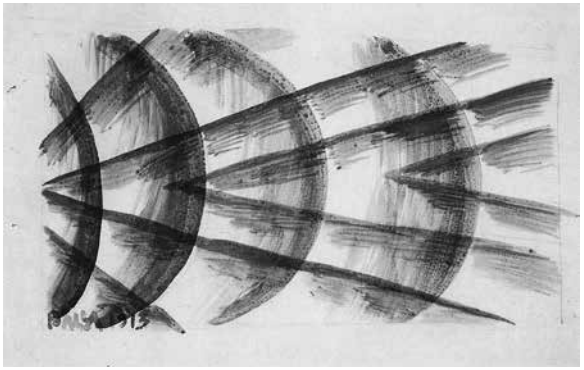
1. Футуристы в Париже перед фасадом здания редакции «Фигаро» 9 февраля 1912 года
Слева направо: Луиджи Руссоло, Карло Карра, Филиппо Томмазо Маринетти, Умберто Боччони и Джино Северини

требовала надевать анонимный костюм (по возможности черный смокинг) и полностью «обесчеловечивать» выражение лица и голос [29, p. 7].

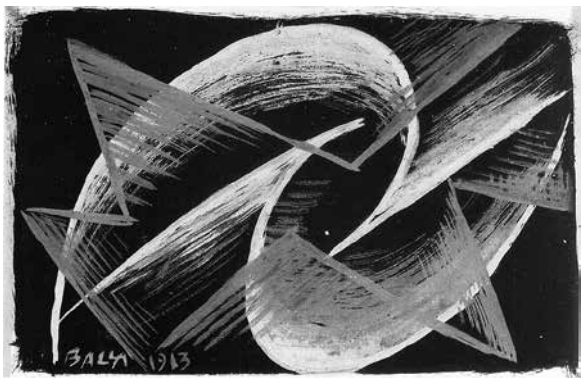
Начало «футуристской моде» как области художественной (а не только повседневной) практики в том же 1912 году положил художник Джакомо Балла — работая над оформлением дома Лёвенштейн в Дюссельдорфе, он создал эскиз мужского костюма. В этой поездке, по мнению Маурицио Кальвези, Балла усвоил «принцип югендстиля об искусстве наступательном, направленном на распространение своего послания от живописи до обстановки» [11, с. 14]. Придуманный Баллой элегантный черный пиджак в целом лаконичен и сдержан (в сравнении с желтой кофтой Маяковского[4] он даже скромен!), однако Балла отказывается от воротника и лацканов и делает косую асимметричную



2. Джакомо Балла
Этюд мотива для ткани (для утреннего костюма)
1913. Фонд Бьяджотти-Чинья



3. Джакомо Балла
Этюд мотива для ткани (для дневного костюма)
1913. Фонд Бьяджотти-Чинья



4. Джакомо Балла
Этюд мотива для ткани (для вечернего костюма)
1913. Фонд Бьяджотти-Чинья

застежку, что выглядит исключительно смело в контексте обусловленного «комильфо» буржуазного мужского костюма.

Монотонный, перегруженный трудоемкими в отделке деталями мужской костюм стал главным объектом футуристской атаки, тогда как женская мода мыслилась достаточно динамичным и смелым эквивалентом футуризма и до войны не представляла для футуристов серьезного концептуального интереса[5].

В попытке трансформации мужского костюма Балла вслед за обновлением кроя призывает совершенно новую палитру: в 1913–1914 годах он разрабатывает мотивы для тканей и наброски мужских костюмов. Сохранились три этюда для тканей (ил. 2–4), вдохновленные его «штудиями» абстрактных взаимопроникновений цветовых планов в живописи (1913)[6], цветовым решениям которых соответствуют три наброска красочных мужских костюмов на разное время суток (1914): утренний светло-серый с взаимопроникающими зелеными и голубыми плоскостями по всей поверхности пиджака и брюк; дневной, также сплошь рассеченный динамичными красными клиньями и синими полукружиями; вечерний — черный пиджак с динамично клубящимися желтыми и зелеными формами и однотонные черные брюки. (Ил. 5–7.) Все костюмы — без воротника и лацканов, с асимметричными бортами причудливой (в сравнении с эскизом 1912 года) формы. При этом рисунки на тканях довольно условно переходят на костюмы и, за исключением «утреннего» мотива, едва ли задуманы как повторяющийся в рулонной ткани раппорт. Предлагая три смены костюма в течение дня, Балла как будто сближает мужскую одежду с женской[7] и своим подходом олицетворяет непрактичный, избыточный и праздный полюс футуристского стиля.

---

5 В 1914 году Балла анонсировал манифест женской моды, но так и не выпустил его.

6 В 1913 году Наталья Гончарова на своей персональной выставке в Москве выставила эскизы для вышивки и эскизы женского платья, а незадолго до этого Михаил Ларионов анонсировал в газете «Столичная молва» (так и не состоявшуюся) публикацию манифестов о моде, «Манифеста к мужчине» и «Манифеста к женщине», предлагающих мужчинам сбривать половину бороды и носить золотые и шелковые нити в волосах, а женщинам — ходить с открытой разрисованной грудью [13, с. 121–122]. В свою очередь Маринетти в манифесте «Театр-варьете» (1913) предлагал «доставить полновластное господство на сцене неправдоподобному и нелепому», например, «заставлять певиц раскрашивать себе декольте, руки и особенно волосы всеми красками, которыми до сих пор пренебрегали в качестве соблазна. Зеленые волосы, фиолетовые руки, голубое декольте, оранжевый шиньон и проч.» [18, с. 317].

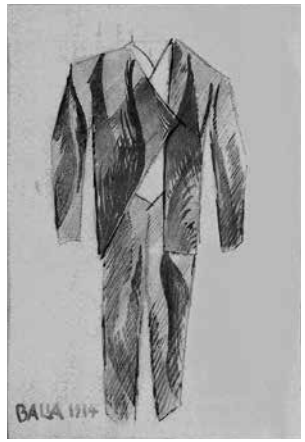
7 Маринетти в послевоенные годы критиковал эту логику: «Сменить три *туалета* в день равноценно тому, чтобы поместить свое тело на витрину, предлагая себя на рынке мужчин-покупателей» [17, с. 157].

Параллельно с тем, как его живописные абстрактные мотивы мигрируют на эскизы для тканей и затем превращаются в эскизы костюмов, Балла работает над «Манифестом мужской футуристской одежды», опубликованным в мае 1914 года [28]. Называя мужскую одежду «выражением робости, меланхолии и рабства, отрицанием мускульной жизни, которая задыхалась в антигигиеническом пассеизме слишком тяжелых тканей» [28, p. 194], Балла предлагает одеть мужчин в радостные костюмы и использовать «мускульные» цвета: «безумно-фиолетовые, очень-очень-очень-очень-красные, в-триста-тысяч-зеленые, в-двадцать-тысяч-синие, желтые, ораааанжевые, киноваааарь» [28, p. 195]. В стремлении к простому (быстрому) крою Балла словно хочет ускорить срок жизни вещей, которые должны противостоять всему статичному и симметричному — например, он предлагает асимметричную шляпу и обувь разных форм и цветов в одной паре.

После объявления Первой мировой войны и начала футуристской кампании за вступление в нее текст манифеста был «перелицован» Маринетти в манифест «Антинейтральная одежда» [1], который призывал патриотически противостоять «тевтонским» цветам и формам кроя традиционной мужской моды. Сочетание черного и желтого (цветов австрийского флага) было «жестоко исключено», усилен «антинейтралистский» (интервентистский) пафос, а мускульные «краснейшие» и «зеленейшие» цвета намекали уже на итальянский триколор (собственным флагом футуризма был провозглашен трехцветный красно-бело-зеленый флаг с многократной увеличенной левой красной полосой). В качестве иллюстрации к манифесту «антинейтральной одежды» был впервые опубликован рисунок Баллы, представляющий цельнокроеный комбинезон — «Красный костюм из единого куска ткани художника-футуриста Карра». (Ил. 8.)

На мой взгляд, существует вероятность, что высказанная Баллой в 1914 году идея яркой мужской одежды была подсмотрена Маринетти у русских футуристов во время его визита в Россию в начале 1914 года —

8 Газетные отчеты о последней лекции Маринетти 13 февраля 1914 года в Литературно-художественном кружке в Москве также свидетельствовали о красном смокинге Маяковского и красно-розовых облачениях московских футуристов [30, p. 179]. На черно-белой фотографии Маяковского, сделанной в Казани незадолго до встречи с Маринетти в Москве, поэт по-видимому запечатлен в наряде, который Ида Хвас вспоминала как «розовый муаровый смокинг с черными атласными отворотами, жилет из плотного красного атласа с темно-красными бархатными цветами» [12, с. 76–78].



5. Джакомо Балла. *Эскиз мужского костюма для утра* 1914. Фонд Бьяджотти-Чинья.

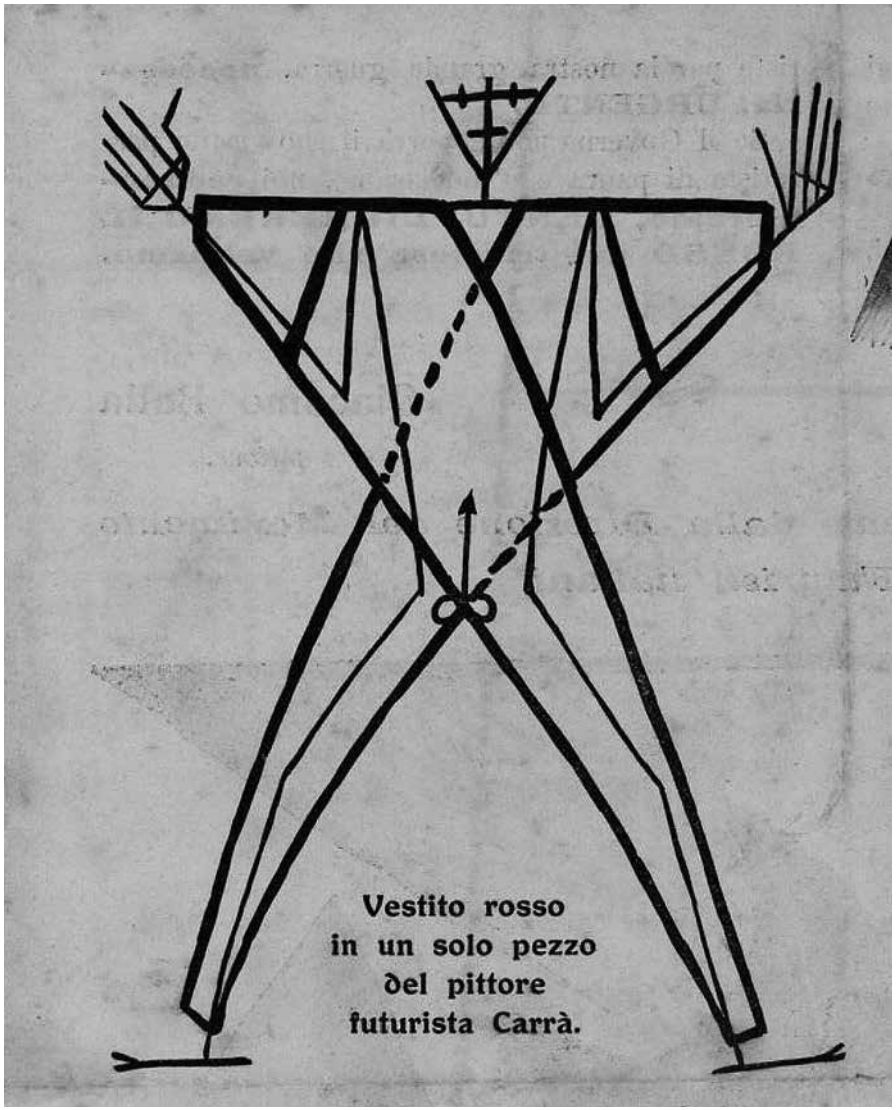
6. Джакомо Балла. *Эскиз мужского костюма для дня* 1914. Фонд Бьяджотти-Чинья.

7. Джакомо Балла. *Эскиз мужского костюма для вечера* 1914. Фонд Бьяджотти-Чинья.

именно тогда Маяковский сменил желтую кофту на «ярко-красный смокинг»[8] [20, с. 133], и этот экстравагантный имидж произвел впечатление на лидера итальянских футуристов. В воспоминаниях о своем визите в Россию он отмечает Маяковского как «шута в красной хламиде с золотыми скулами и синим лбом» [31, p. 301]. (С другой стороны, сам смокинг Маяковского как будто *тоже имеет* в виду визит Маринетти в Россию.) (Ил. 9.)

Если итальянский футуризм называют «протопанком» [32], это «квирнутый» дендистский *look*, то русские — настоящие панки. Практикуемое итальянскими футуристами эксцентричное поведение на публике было облачено в безупречный буржуазный костюм — русские футуристы дополнили свое рассчитанное на скандал поведение провокационным имиджем. Неотъемлемой частью их имиджевой стратегии стала раскраска лиц рисунками или золотом, морковь и редиска в петлице, сочетание цилиндра с одеждой в совершенно ином стиле, яркие жилеты и серьга в ухе Бурлюка, желтая кофта Маяковского, лоскутные или парчовые нашивки на одежде [20, с. 119].

После 1915 года футуризм в России стал родовым понятием всего левого, революционного, авангардного искусства: «Последняя



8. Джакомо Балла. *Красный костюм из единого куска ткани художника-футуриста Карра.* 1914
Ил. к манифесту *Антинейтральная одежда*

футуристическая выставка 0,10» открыла дорогу новым художественным течениям. Ведущую роль в дальнейших русских и советских экспериментах в области моды и дизайна тканей играли бывшие кубофутуристы Малевич, Розанова, Удальцова, Татлин, Экстер, Попова, Степанова, но их разработки были связаны с новыми принципами формообразования — супрематизмом и конструктивизмом, а ключевую роль в них сыграла идеология производственного искусства. Далее, пользуясь известностью этого материала [23; 25; 26], я бегло рассмотрю послереволюционные эксперименты русских авангардистов в области дизайна одежды и текстиля с точки зрения воплощения левой «политизации эстетики» с тем, чтобы через этот опыт вернуться к итальянским футуристам и их стилю, внушающему как левым, так и правым устойчивые ассоциации с фашизмом.

***

В попытке внедрить супрематизм в «утилитарный мир вещей» Малевич в витебском Уновисе создал эскизы текстильных орнаментов (1919), которые впервые демонстрируют ориентацию на промышленное производство «стремящегося к бесконечности» фабричного рулона ткани[9]. В том же году под руководством Малевича был создан первый образец текстиля с регулярно повторяющейся компактной композицией, объединяющей треугольник, круг, прямоугольник и квадрат и производящей впечатление робости перед бесконечным белым фоном. Впрочем, эти опыты были предназначены для пропаганды супрематизма как стиля, начало которой было положено разработками «нового декоративного стиля» в московском Свомасе. Малевич мыслил одежду частью единого стилевого решения всего интерьера, в частности, разработанный им проект платья (1923) вписывался в среду, перекроенную по канонам «супрематической гармонии»[10].

---

9 Выше упоминалось, что лишь один из трех мотивов для ткани Баллы 1913 года был способен «продлеваться» за границы рисунка. Эскизы самого Малевича для артели «Вербовка» также мыслились ограниченным куском текстильного фона для вышивки.

10 Подпись под эскизом гласила: «Гармонирование архитектурных форм в каком бы то ни было стиле индустриальной архитектуры или супрематично-динамической, или статической, или кубистической потребует к себе смены существующей мебели, посуды, платья, росписи и живописи. Предусматривая, что движение архитектуры будет иметь в значительной мере супрематическую гармонию функциональных форм, я сделал эскиз платья, согласно росписи стен по цветовому контрасту» [26, с. 281].

Конструктивистами категория «стиля» была отвергнута как пережиток — в ходе дискуссии в ИНХУКе о соотношении конструкции и композиции (январь — апрель 1921) в русском авангарде обозначился крайне левый фланг, отвергающий композиционные, то есть вкусовые элементы и выводящий принципы формообразования из способа производства и функции вещи. Степанова: «Мы идем по линии уменьшения лишнего, взятого ради композиции, и явно тяготеем к конструкции» [26, с. 71]. В области текстиля и одежды эта работа имела в виду новый тип вещи — обусловленной целесообразностью и функционалом в выборе материала и формы кроя, с одной стороны, и машинным способом изготовления в системе пошива — с другой. Конструктивисты противопоставили «моде» массовое производство одежды для рабочего класса.

Поскольку проекты одежды теперь исходили из ее функции, в свете ключевой роли труда в новой идеологии самой актуальной оказалась производственная одежда, формы которой продиктованы спецификой профессий. Первым опытом конструирования профессионального костюма стала прозодежда актера, созданная в 1921 году Любовью Поповой во время работы над спектаклем Всеволода Мейерхольда и вдохновленная его «биомеханикой» — пониманием тела актера как своего рода машины, движения которой должны быть просчитаны и отточены, а производимый на публику эффект — предугадан и запрограммирован.

В духе утилитарного осмысления новой идентичности художника одежда мыслилась конструктивистами как машина, дополняющая и умножающая тело необходимыми деталями. Рабочий комбинезон Александра Родченко (1922), задуманный как прототип прозодежды художника-конструктора, манифестировал новое понимание фигуры творческого работника — уже не в богемной надстройке буржуазной культуры, но в качестве квалифицированного специалиста, участника общей стройки нового общества и нового быта. Его средствами производства стали карандаш, линейка и циркуль, для которых в костюме предусмотрены специальные карманы. В условиях промышленного кризиса конструктивистская прозодежда осталась экспериментальным дизайном и не могла быть пущена в массовое производство, стать вещью-товаром. Напротив, она осталась «вещью-товарищем» [8]: в опытной модели Родченко, сшитой для художника его женой Варварой Степановой, были применены шерстяная ткань и кожаная отделка воротника и входов в карманы, повышающие его износостойкость.

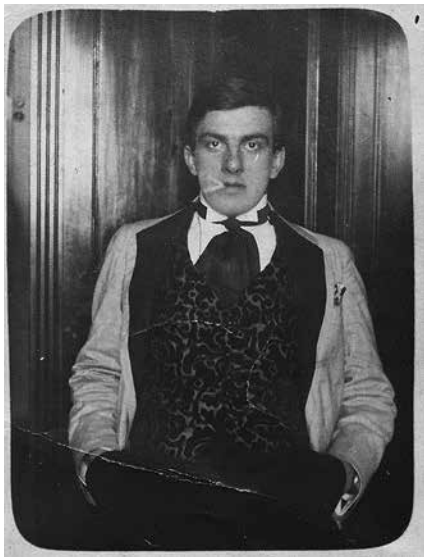
В 1923 году Варвара Степанова выступила теоретиком прозодежды на страницах журнала ЛЕФ[11]. В статье «Костюм сегодняшнего дня — прозодежда» она представила одежду как организованную для работы машину, материальное оформление которой целесообразно характеру того или иного труда. Массовая швейная промышленность вместо индивидуальной работы портного и открытая индустриальная строчка вместо глухих кустарных швов должны были обнажить в костюме способ шитья и элементы кроя, «как всё это ясно и на виду у машины» [5, с. 65]. При этом в качестве собственного проектного задания для иллюстрации статьи Степанова выбрала спортодежду (футуристское олицетворение молодости, скорости, действия), а мотором ее фантазии стали эмблемы и цветные элементы, позволяющие отличать костюмы одной команды от другой. Так классовые и гендерные различия в одежде упразднялись сугубо практичными опознавательными отличиями спорткостюма.

Параллельно специальной одежде, актуальной для круга ЛЕФа, родоначальник конструктивизма Владимир Татлин, возглавив Отдел материальной культуры ГИНХУКа, в 1923–1924 году занялся изысканиями универсальной повседневной одежды. Удобная в ежедневной носке, не стесняющая свободы движений, всесезонная «нормаль-одежда» обозначила отказ от капризов моды и рыночных механизмов, возрожденных в годы НЭПа [7, с. 290]. В частности, у модели пальто были предусмотрены сменные пристяжные подкладки для осени и для зимы. Рационализируя процесс изготовления одежды, Татлин максимально упростил крой, а в стремлении к удобству и долговечности испытывал опытные образцы на себе.

Александра Экстер, занимаясь в начале 1920-х дизайном рациональной одежды, также настаивала на сопротивлении постоянному обновлению моды по прихоти рынка и предлагала состоящий из элементарных геометрических фигур костюм, предназначенный для массового потребления, удобный и красивый в своей простоте [27]. Художница разрабатывала комплекты многослойной мужской, женской и детской одежды, которую можно было комбинировать, приспосабливая ее для разных случаев — в частности, рабочий костюм благодаря такой изменчивости превращался в праздничный.

---

11 Теоретической платформой производственного искусства стали журналы «Леф» (1923–1925) и «Новый Леф» (1927–1928).



9. *Владимир Маяковский.* 1914
Фото: Павел Хожателев
Государственный музей
В. В. Маяковского, Москва

10. Фортунато Деперо. *Футуристский жилет (Маринетти).* 1923
Собрание Маринетти, Милан

Конструктивистские вещи характеризовались преобладанием прямых и круглых линий и использованием простых контрастных цветов без нюансов и оттенков. Формы человеческого тела в проекте новой реальности, начерченном с помощью линейки и циркуля, неизбежно подвергались геометрической стилизации. Новая эстетика, нацеленная на самые дешевые и простые решения, в некоторых случаях приносила в жертву удобство и комфорт пользователя из-за нехватки материальных ресурсов, в то же время сокращение количества цветов и доступных материалов вдохновляло художников на поиск протоминималистских решений.

Одной из реализаций концепции производственного искусства стал опыт 1-й ситценабивной фабрики в Москве, директор которой со страниц «Правды» призвал художников дать молодой советской индустрии новые рисунки для ситцев. В программной статье Брика было провозглашено, что «ситец и работа на ситец являются вершинами художественного труда» [4, с. 27]. Самым продуктивным оказался вклад

Любови Поповой и Варвары Степановой — у каждой из художниц порядка двадцати эскизов геометрических орнаментов были пущены в производство. В минимальном наборе выразительных средств — рисунках из прямых и циркульных линий и двух-трех плоских цветов — художницам удалось открыть беспредельный творческий потенциал. В 1925 году на Всемирной выставке декоративно-прикладного и промышленного искусства образцы ситцев Поповой и Степановой оформляли вход в советский павильон в Гран-пале[12]. Позднее в статье «От костюма к рисунку и ткани» [24] Варвара Степанова мечтала, чтобы работа художника в текстильной промышленности состояла не в «прикладывании к готовой ткани декоративного рисунка», а в изобретении новых способов окраски и обработки ткани, внедрении новых материалов[13].

***

Наиболее близким итальянским аналогом конструктивистских экспериментов в области одежды можно считать «туту» — цельнокроеный комбинезон с максимально простым кроем, придуманный знойным

12 Почти одновременно Соня Делоне открыла в Париже «Симультанное ателье» — мастерскую для производства одежды из тканей по ее рисункам, созданным методом ручной набойки с деревянных блоков. Метод был возрожден художником Раулем Дюфи, который в 1912 году стал дизайнером тканей в модном доме *Bianchini Ferier*, однако не пошел дальше цветочных узоров, которым Соня Делоне новаторски противопоставила геометрический орнамент. В отличие от конструктивисток она почти не пользовалась чертежными инструментами, ее рисунки с живописно-небрежными, пульсирующими контурами сохраняли присутствие индивидуального почерка, эффект которого умножался при «ручном» переносе на ткань. Обороты «Симультанного ателье» были скромны в сравнении с современными ему модными домами — Делоне одевала узкий круг интеллектуальной элиты Парижа в роскошные наряды, утверждавшие принципы абстрактного искусства, так что в отличие от Поповой ей нужно было не «“угадать” ситчик», но «“угодить” эстетствующим господам от чистого искусства» [22, с. 4].

13 Такого рода эксперимент осуществился в лабораторных условиях немецкой художественно-промышленной школы Баухауз, где Гунта Штёльцль в 1926 году возглавила ткацкую мастерскую, став первой женщиной-профессором. В центре текстильных практик Баухауза, реализуемых преимущественно женщинами-художницами вручную на ткацких станках, также были абстрактные орнаменты, только здесь они создавались не печатным способом (будь-то с металлических валов на дешёвом ситце или с деревянных блоков на дорогом шелке), а в самой технике ткачества — за счет переплетения разноцветных нитей. Ткани Баухауза мыслились как прототипы для промышленного производства и подобно конструктивистским стремились отвечать требованиями функциональности и утилитарности. При этом «женский отдел», как называла Штёльцль свою мастерскую, вдохновлялся традиционным перуанским текстилем и внедрял новые материалы, в частности, разрабатывал звукопоглощающие и светоотражающие ткани.

летом 1919 года на почве послевоенной массовой бедности и дефицита художником и скульптором Эрнесто Михаэлисом, работавшим под псевдонимом-палиндромом Тайат, в сотрудничестве с его братом Руджеро Альфредо Михаэлисом (РАМ). (Ил. 11–12.)

Свое изобретение Тайат назвал неологизмом «тута» (*tuta*), с тех пор вошедшим в итальянский словарь: при добавлении к названию *t* от ее Т-образной формы получается итальянское *tutta*, то есть «вся», целиковая единая вещь — по замыслу автора для любого (то есть всякого) случая и что еще более важно — доступная всем и каждому — как за счет экономии ткани при раскрое, так и за счет простоты шитья. Летом 1920 года инструкция по раскрою и пошиву «туты» была опубликована на страницах самой читаемой флорентийской газеты *La Nazione*[14]. Рационально используя весь кусок материи и одевая сразу все тело, «тута» воплощала в себе квинтэссенцию рационализма и тотальности. На фотографиях Тайат сам с подчеркнутой элегантностью (определенно подходящей к описанию «фашистского стиля») демонстрировал «туту» и придуманную им в 1921 году «битуту», разделенный на две части комплект. Кроме того, в женском варианте низ «туты» мог быть юбкой (Тайат также настаивал на практичном упразднении высоких каблуков в женской обуви и замене их плоской подошвой).

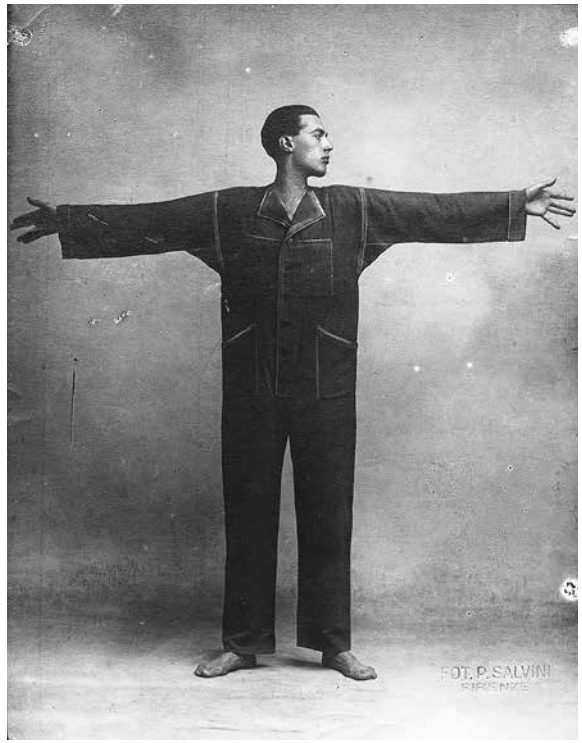
Рассчитанная на использование самой дешевой хлопковой или пеньковой ткани «тута» представляла собой максимально универсальное изделие, одинаково подходящее мужчинам, женщинам и детям, для повседневной носки и для выхода в свет. В стремлении соответствовать потребностям современного общества и запросам массового потребителя «тута» в своей простоте и универсальности противостояла моде своего времени, однако, без нее не обходится ни «большая» история моды, ни обзоры «футуристской моды». Вместе с тем важно заметить, что «тута» появилась за десять лет до знакомства Тайата с Маринетти и до начала его участия в выставках футуристов в 1929 году[15].

---

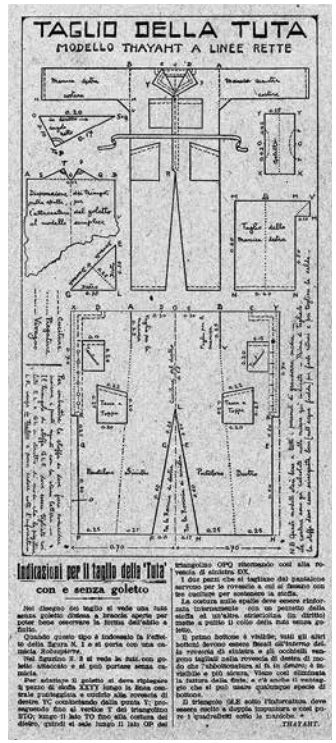
14 Публикации 19 июня и 2 июля 1920, 7 июля 1921.

15 Маринетти познакомил Тайата с Муссолини и тот начал работать с фашистской федерацией изготовителей одежды.

16 *Pianegiani F.* Proponiamo l'antimoda contro la schiavitù del vestire (1932). Мне пока не удалось обнаружить текст манифеста, единственное доступное упоминание о нем: *Merante A.* Considerazioni su forme e colori nella moda inista // Bérénice: Rivista quadrimestrale di studi comparati e ricerche sulle avanguardie. A. VIII, № 24. Novembre 2000. Angelus Novus Editore. P. 37. http://www.angelus-novus.it/wp-content/uploads/2013/04/Berenice-24. pdf.



11. *Тайат, одетый в туту.* 1920 Флоренция
Фото: П. Сальвини. Музей текстиля, Прато. © Prato Textile Museum



12. *Крой туты, модели Тайата с прямыми линиями*
Публикация в газете *La Nazione*, Флоренция, 19 июня 1920

Впрочем, именно благодаря этому знакомству в итальянском футуризме в конце 1920-х — начале 1930-х оформилась собственная *рациональная* линия, теоретическую базу которой составил «Манифест о трансформации мужской одежды» (1932) братьев Тайата и РАМа, прославляющий практичность, простоту и экономию, а также манифест «Предлагаем антимоду вместо рабства одежды» Франческо Пьянеджанни (1932)[16]. В отличие от русских конструктивистов рациональное течение внутри итальянского футуризма в меньшей степени было ориентировано на специфического потребителя и склонно к универсальным

13. Виктор Альдо Де Санктис
Рациональная дождевая шляпа. 1933
Целлулоид и непромокаемая ткань
Собрание семьи Де Санктис, Пистоя

решениям, к примеру, его немногочисленные сохранившиеся проекты включают термокомбинезон с поясной сумкой Мино Делле Сите (1932), напоминающий современный горнолыжный костюм, и рациональный шлем-дождевик Виктора Альдо де Санктиса (1933). (Ил. 13.)

С другой стороны, именно рациональное крыло «футуристского стиля», близкое русским крайне левым, выглядит (в выражениях Молера) *холодным* и *блестящим*, при этом его врагом выступает тот же конвенциональный дресс-код, что и для Джакомо Баллы, который на практике, однако, и составлял футуристский «лук». К примеру, «Манифест одежды» Тайата и РАМа призывал «осудить черно-белое типографское клише вечерней одежды», «ликвидировать: воротнички, манжеты, ремни и ремешки, подтяжки, подвязки и все символы рабства, которые препятствуют регулярной циркуляции крови и свободе передвижения», «исключить: подкладки, карманы и ряды ненужных пуговиц, лацканы,

фалды, хлястики, воротники, подстежки и тому подобные старомодные неуклюжие и неспортивные останки, собиратели грязи и пота» [34].

***

Более характерное воплощение «футуристского стиля» все же представляет продолжение начатой Джакомо Баллой *экстравагантной* линии, которой были близки идеи Маринетти о «беспроволочном» (то есть полностью свободном) воображении и прославление «неравентизма» — уникальности и разнообразия против монотонности. Ориентируясь на индивидуальный крой и единственный экземпляр, такая концепция «моды», разумеется, не предполагала ни разработки стандартной одежды для массового рынка, ни производства эксклюзивных и роскошных изделий высокой моды, и в этом смысле лишь с оговоркой может называться «модой». Так схожий пример приводит Георг Зиммель, замечая, что «во Флоренции около 1390 г. в мужской одежде, по-видимому, вообще отсутствовала мода, так как каждый старался одеваться особым образом. Здесь, следовательно, отсутствует один момент, потребность в соединении, без которого моды быть не может» [10, с. 273]. Этого же мнения придерживается Раду Штерн, полагая, что футуристская «мода» не имела ничего общего ни с уличной модой, ни с модной индустрией и тем более совершенно не ориентировалась на рынок, оставаясь ярким примером «антимоды» или «одежды-как-произведения искусства» [33].

Действительно, эксперименты в области костюма того же Баллы демонстрируют перенос его живописной практики на новый медиум, который становится продолжением станкового пространства картины и стилистически эволюционирует вслед за живописью. Вместе с тем, становясь продолжением тела, социума, частью жизненной практики, футуристская «антимода» порывает с автономным статусом «произведения искусства». В силу этой включенности в жизнь, предполагающей износ, большинство изготовленных футуристами вещей, по-видимому, не сохранилось, и сегодня достаточно проблематично оценить их количество (и качества). Исследователи отмечают, что объем футуристской одежды-как-произведения-искусства не мог заполнить повседневной необходимости в одежде, то есть экстравагантные костюмы не использовались ежедневно, а надевались по случаю и в повседневности почти не составляли конкуренции конвенциональным вещам [35].

Вместе с тем футуристская мода все же обеспечила себя некоторыми производственными мощностями благодаря организации *Casa d'arte* — «Домов искусства»[17], соединявших функции мастерской художника и своеобразной домашней «фабрики», обеспечивающей женским рукоделием семью художника и иногда нанятых работниц (пионером здесь снова выступил Джакомо Балла). Продукция «Домов искусства» подразумевала использование ручного труда, штучное (хотя и не авторское) производство, пропаганду новаторских живописно-пластических идей, впрочем, вполне декоративных, и ориентацию главным образом на женские аксессуары (сумочки, веера, шейные платки) или предметы домашнего декора (салфетки, подушки). (Похожее предприятие по ручному производству кубофутуристских и супрематических вышивок, «Вербовка», возникло во время войны в России[18].) Именно этот способ производства определил «галантерейный» характер футуристской модной продукции, которая отдавала предпочтение аксессуарам в сравнении с предметами одежды — в ассортименте футуристской модной продукции упоминают платья, жилеты[19], галстуки, шляпы, обувь, перчатки, шали, сумки, зонтики. Характерно изобретение Баллы, вдохновленное идеей трансформируемой одежды, правда не в практическом духе (как у Экстер), а направленное на освобождение фантазии и активизацию творческого потенциала своего пользователя. Художник придумал «модификаторы» (от слова «мода»?), геометрические

17 В 2021 году впервые для посещения публики был открыт «Каза Балла» на виа Ославия в Риме, где художник работал с 1929 года до смерти в 1958. Параллельно в музее MAXXI прошла выставка Casa Balla. From the house to the universe and back. https://youtu.be/lNPnvAE3ino

18 Организованный Натальей Давыдовой (1875–1933) в с. Вербовка Киевской губ. ремесленный кооператив занимался тем, что изготавливал ручные вышивки по эскизам художников-беспредметников, в частности, К. Богуславской, К. Малевича, Л. Поповой, И. Пуни, О. Розановой, Н. Удальцовой и А. Эктер. Кооператив выпускал преимущественно женские аксессуары — шарфы, сумочки, платья, а также подушки, причем вышивки представляли собой замкнутые абстрактные орнаментальные композиции, не связанные со структурой изделия. Продукция кооператива была представлена на двух выставках «Вербовка» в Москве в 1917 году, а примерное количество произведенных предметов оценивается свыше четырехсот.

19 Экстравагантный жилет в сочетании с классическим костюмом позволял сделать инъекцию футуризма в повседневную мужскую моду и вероятно поэтому пользовался особой популярностью. Сохранился жилет Баллы (1924–1925) с вышитыми абстрактными элементами, скрывающими зашифрованное имя художника, а также два жилета Деперо, выполненные в технике интарсии: его собственный с рыбками в сине-зеленых тонах (1923–1924) и жилет Маринетти (1923) с черными змейками на желтом фоне. (Ил. 10.)

рельефные аппликации из ткани различных форм и цветов, которые с помощью пневматических кнопок можно было прикреплять к любой части костюма — «Так каждый сможет в любой момент изобретать себе новый костюм» [1, с. 47].

Воображаемый субъект футуристской моды — это эксцентричный персонаж, одетый в экстравагантный костюм, одежду-как-произведение-искусства. Так в манифесте «Футуристская реконструкция Вселенной» (1915) Балла и Деперо, вдохновляясь частой сменой мест и спортом, выдвинули идею трансформируемой одежды, подразумевающей «механические аппликации, сюрпризы, трюки и исчезновения людей» [2, с. 374]. Одним из самых экстравагантных личных аксессуаров Баллы был галстук из целлулоида с электрической лампочкой внутри, которую художник в кульминационный момент вечера включал, производя искомый ошеломляюще радостный эффект. Эта экстравагантность осталась актуальна для футуристского воображения нового облика мужчин и женщин вплоть до 1930-х годов, когда в атмосфере зрелого фашистского режима футуристы удалились в далекое от действительности «царство фантазии» [15].

Обширное участие женщин в Первой мировой войне спровоцировало в послевоенном итальянском футуризме целую серию высказываний по поводу женщины будущего, женской моды, брака, женственной роскоши и т. п.[20] Как замечает Цокколи, наиболее важные художницы-футуристки Ружена Заткова, Бенедетта Каппа, Роза Роза не участвовали в создании «рукодельной» футуристской моды, очевидно избегая «упрочения стереотипа о женщинах как об утонченных, декоративных и прилежных домохозяйках» [35, p. 148].

Считая женскую моду своеобразным эквивалентом футуризма, итальянский поэт-футурист Вольт в «Манифесте женской футуристской моды» (1920) утверждал, что в ней не нужно будет делать революцию —

20 Скандальный тезис о «презрении к женщине» обеспечил Маринетти образ мизогина, хотя его взгляды на женский вопрос смыкаются с феминистскими, в частности, он отвергал не пол, а сконструированный буржуазным обществом, культурой романтизма и символизма гендер, а в своей предвыборной политической программе 1918 года выступил с радикальных феминистских позиций, требуя упразднения института супружеского разрешения, единого избирательного права и равной оплаты труда для мужчин и женщин, облегчения процедуры развода, выступал за свободную любовь и государственное воспитание детей. В свою очередь, «подруги, закаленные величием времени» [14, с. 481] составляют заметную новую силу внутри послевоенного футуризма.

«достаточно будет стократ умножить динамичные свойства моды, разрушив все тормоза, которые мешали ее бегу, пролетая над завихрениями Абсурда» [6, с. 150]. Эксцентричная в своей радикальной асимметрии идея Баллы об обуви разного цвета и форм в одной паре продолжилась в идее Вольта о туфлях на каблуках разной высоты. Продолжая начатую Баллой линию причудливых изобретений, Вольт предлагает превратить женщину в живой пластический комплекс, используя «мгновенные, удивительные, трансформирующиеся туалеты, оснащенные пружинами, шипами, фотографическими объективами, электрическим током, прожекторами, благоухающими фонтанами, фейерверками, химическими препаратами» [6, с. 151]. Кроме того, ссылаясь на послевоенный кризис и нехватку сырья, он предлагает покончить с царством шелка и натуральной кожи и распахнуть двери модных ателье сотне новых революционных материалов: «бумаге, картону, стеклу, фольге, алюминию, майолике, каучуку, коже рыб, упаковочному полотну, пакле, конопле, газу, живым растениям и животным» [6, с. 152]. Вместе с тем требование дешевых материалов напрямую связано с быстрой сменой моды, которую Вольт таким образом действительно пытается «ускорить».

Той же апологией сюрприза проникнуты другие программы футуристской моды, которые предлагают революцию в самых символически значимых деталях мужского костюма: «Футуристский манифест итальянской шляпы» Маринетти, Монарки, Прамполини и Соменци (1933) [19] и «Футуристский манифест итальянского галстука» Игнацио Скурто и Ренато ди Боссо (1933) [9]. Оба манифеста пытались реформировать самые «мужественные» предметы гардероба, но были настроены критично к самой перспективе их упразднения (к примеру, критикуя «американскую и тевтонскую манеру ходить с непокрытой головой» [19, с. 230]). (В порядке исключения Туллио Крали выступал против мужского галстука и сшил себе не предполагающие галстука рубашки).

Среди новых материалов, которые предлагались для шляп, упомянуты целлулоид, неоновые трубки и легкие металлы: «В божественную моторостроительную, динамичную, симультанную эпоху характер мужчины должны проявлять не узел и лоскут ткани, но сверкание и чистота металла» [9, с. 235]. Или: «Мы предлагаем футуристскую функциональность шляпы, которая до сегодняшнего дня едва ли служила мужчине и которая отныне и впредь должна будет иллюминировать и выделять его, заботиться о нем, защищать, ускорять, веселить его и т. д.» [19, с. 231]. В рамках такой широко понятой «функциональности», кстати, анонсированы «звуко-шляпа», «радиотелефонная шляпа» и «лечебная шляпа», предвосхищающие современные гаджеты.

Вместе с тем большинство предложений футуристов для своего времени скорее фантастичны, нежели современны. Это вещи-аттракционы — веселые и абсурдные, обязательно патриотичные, скорее подходящие для цирка или карнавала, способные создавать ощущение рассвета, ночи, дня, производить «метафорически-тактильно-звуковое» впечатление. Удаляясь от «скуки гуманизма» в «царство фантазии», футуристский герой напоминает рыцаря в металлизированных аксессуарах, «холодных и блестящих» приметах «фашистского стиля». Так призывая всех мужчин-итальянцев бойкотировать скользящие узлы, футуристы предлагали «легчайший, блестящий и долговечный антигалстук из металла» [9, 2. 35], полагая, что «лучше быть украшенными крылом аэроплана на солнце, чем смешным нейтралистским и пацифистским лоскутом» [9, с. 236].

Достаточно ли «холоден» футуристский стиль, чтобы его можно было считать прототипом фашистского стиля? Или в контексте муссолиниевского режима он, напротив, субверсивно опровергал его серьезную, классицизирующую эстетику? Ряд наблюдений Зиммеля, на мой взгляд, проливает свет на странность футуристской «экстраваганцы» в ее исторических обстоятельствах. Так, Зиммель связывает экстравагантные и гипертрофированные моды с нехваткой индивидуации: они характерны для женской моды в Германии XIV-XV веков, где женщины еще не принимали участия в процессах, связанных с освобождением личности, не могли свободно передвигаться и развиваться, и напротив в Италии в ту же эпоху им была предоставлена свобода индивидуального развития, поэтому там не возникло экстравагантных женских мод [10, с. 280]. Таким образом экстравагантность футуристского стиля можно интерпретировать как сопротивление фашистской идеологии, направленной на подчинение индивидуальной воли государству. С другой стороны, футуристская одержимость разрушить существующие нормы в одежде и требование постоянного обновления узнает себя в выводимой Зиммелем фигуре пария: «Существование пария, к которому его вынуждает общество, возбуждает в нем явную или латентную ненависть против всего легализованного, прочно существующего, ненависть, которая находит свое еще относительно безобидное выражение в требовании все новых форм явлений, в постоянном стремлении к новой, дотоле неслыханной моде <...> заключается эстетическая форма

влечения к разрушению, свойственная, по-видимому, всем существованиям пария, если они внутренне еще не полностью порабощены» [10, с. 282]. Здесь изгой-футуризм может выступать как частный случай исторического авангарда, чьи отношения с социумом типологически описаны очень точно.

В итоге предпринятой выше реконструкции «футуристский стиль» в области моды и дизайна одежды обнаруживает две пересекающиеся линии: экстравагантных «вещей-аттракционов» и рационально-универсальной «униформы». Последняя выступает современным аналогом конструктивистских экспериментов в области дизайна одежды и текстиля — радикального примера левой «политизации эстетики», а различимые в ней черты фашистской «холодности» благополучно могут быть найдены и в конструктивизме. С другой стороны, отдельные элементы возникшей в 1913 году и в целом гораздо более характерной для футуристской «моды», экстравагантной линии — к примеру металлические галстуки, имитирующие крыло аэроплана — выглядят как оммаж официальной аэроэстетике. Однако в целом развиваемая до 1933 года экстравагантная одежда-как-произведение-искусства, вдохновленная освобожденным воображением и эксцентрикой, оказалась фантастически несовременной и особенно неуместной в контексте фашистской Италии, что позволяет видеть в ней «протопанковскую» субверсию фашистского стиля, лишь ценой умолчаний и обобщений принимаемой за его исток.

Библиография

1. *Балла Дж.* Антинейтральная одежда. Футуристский манифест/Пер. с ит. Е. Лазаревой // Итальянский футуризм: Манифесты и программы. 1909–1941. В 2 т. / Сост., предисл., вступл. к разд., коммент., кр. свед. об авторах и библ. Е. Лазаревой. М.: Гилея, 2020. Том 2. С. 44–49.
2. *Балла Дж., Деперо Ф.* Футуристская реконструкция Вселенной / Пер. с ит. Е. Лазаревой // Итальянский футуризм: Манифесты и программы. 1909–1941. Т. 1. С. 371–377.
3. *Бобринская Е.* Роман-брандер // *Маринетти Ф. Т.* Футурист Мафарка: Африканский роман/Пер. В. Шершеневича. М.: Изд. кн. магазина «Циолковский», 2016. С. 5–37.
4. *Брик О.* От картины — к ситцу // ЛЕФ. 1924. № 2 (6). С. 27–34.
5. *Варст (В. Степанова).* Костюм сегодняшнего дня — прозодежда // ЛЕФ. 1923. № 2. С. 65–68.
6. *Вольт.* Манифест женской футуристской моды/Пер. с ит. Е. Лазаревой // Итальянский футуризм: Манифесты и программы. 1909–1941. Т. 2. С. 150–152.
7. *Вуд П.* Авангард и политика // Великая утопия: русский и советский авангард. 1915–1932. М.: Галарт; Берн: Бентелли, 1993. С. 284–304.
8. *Деготь Е.* От товара к товарищу. К эстетике нерыночного предмета // Логос. 2000. № 5-6 (26). С. 29–37.
9. *Ди Боссо Р., Скурто И.* Футуристский манифест итальянского галстука/Пер. с ит. Е. Лазаревой // Итальянский футуризм: Манифесты и программы. 1909–1941. Т. 2. С. 234–236.
10. *Зиммель Г.* Мода // *Зиммель Г.* Избранное. Т. 2. Созерцание жизни. М.: Юристъ, 1996. С. 266–291.
11. *Кальвези М.* От появления до лидера футуристского движения. Джакомо Балла и прикладное искусство // Джакомо Балла. Коллекция Бьяджотти-Чинья [Кат. выст.]. Milano: Leonardo arte, 1996.
12. *Колесникова Л.* Маяковский «от кутюр» // *Колесникова Л.* Другие лики Маяковского. М.: Витязь-Братишка, 2008. С. 65–157.
13. *Крусанов А.* Русский авангард. Том 1. М.: НЛО, 1996.
14. *Лазарева Е.* Киборг и гендер: от Маринетти до Донны Харауэй и обратно // Границы нормы: трансформация гуманизма в русской и европейской культуре Нового и Новейшего времени / Сб. ст. Ред.-сост. Е. А. Бобринская, А. С. Корндорф. М.: Государственный институт искусствознания, 2021. С. 470–483.

15. *Маринетти Ф. Т.* К царству фантазии. Футуристский манифест / Пер. с ит. Е. Лазаревой // Итальянский футуризм: Манифесты и программы. 1909–1941. Т. 2. С. 261–265.

16. *Маринетти Ф. Т.* Первые битвы / Пер. М. Энгельгардта // Итальянский футуризм: Манифесты и программы. 1909–1941. Т. 1. С. 121–129.

17. *Маринетти Ф. Т.* Против женственной роскоши. Футуристский манифест / Пер. с ит. Е. Лазаревой // Итальянский футуризм: Манифесты и программы. 1909-–1941. Т. 2. С. 157–159.

18. *Маринетти Ф. Т.* Театр-варьете. Футуристский манифест / Пер. М. Энгельгардта // Итальянский футуризм: Манифесты и программы. 1909–1941. Т. 1. С. 311–318.

19. *Маринетти Ф. Т., Монарки Ф., Прамполини Э., Соменци М.* Футуристский манифест итальянской шляпы / Пер. с ит. Е. Лазаревой // Итальянский футуризм: Манифесты и программы. 1909–1941. Т. 2. С. 230–233.

20. *Марков В. Ф.* История русского футуризма. СПб.: Алетейя, 2000.

21. *Молер А.* Фашизм как «стиль» / Пер. с фр. Е. Кикодзе // Художественный журнал. 1996. № 11. С. 6–11.

22. Памяти Л. С. Поповой // Леф. 1924. № 2 (6). С. 3–4.

23. *Сидорина Е.* Русский конструктивизм: истоки, идеи, практика. М.: ВИНИТИ, 1995.

24. *Степанова В.* От костюма к рисунку и ткани [Вечерняя Москва. 28 февраля 1928] // *Степанова В.* Человек не может жить без чуда. М.: Грантъ, 1994.

25. *Туловская Ю.* Текстиль авангарда. Рисунки для ткани. М.: TATLIN, 2016.

26. *Хан-Магомедов С. О.* Пионеры советского дизайна. М.: Галарт, 1995.

27. *Экстер А.* Простота и практичность в одежде // Красная Нива. 1923. № 21.

28. *Balla G.* Futurist Men's Clothing: A Manifesto // Futurism: An Anthology/Rainey L., Poggi Ch., Wittman L., eds. New Haven&London: Yale University Press, 2009. Pp. 194–195.

29. *Lapini L.* Il futurismo: l'arte nella vita quotidiana // Abiti e costumi futuristi / Lapini L., Menichi C. V., Porto S., eds. Pistoia: Comune di Pistoia, 1985. Pp. 5–9.

30. *Lapšin V. P.* Marinetti e la Russia. Dalla storia delle relazioni letterarie e artistiche negli anni dieci del XX secolo. Rovereto–Milano: MART–Skira, 2008.

31. *Marinetti F. T.* La nascita del Futurismo russo Milano Parigi Mosca Pietrogrado // *Marinetti F. T.* La grande Milano tradizionale e futurista. Una sensibilità italiana nata in Egitto/A cura di L. De Maria. Milano: Mondadori, 1969. Pp. 296–317.

32. *Pinkus K.* Futurism: Proto Punk? // Futurism. URL: https://www.unknown.nu/futurism/protopunk.html.

33. *Stern R.* Against Fashion: Clothing as Art, 1850–1930. Cambridge (MA): MIT Press, 2004.

34. *Thayaht [Ernesto Michaelles].* Manifesto dell'abbigliamento // Abiti e costumi futuristi/Lapini L., Menichi C. V., Porto S. eds. Pistoia: Comune di Pistoia, 1985.

35. *Zoccoli F.* Italian Fashion Design // Handbook of International Futurism/G. Berghaus, ed. Berlin/Boston: De Gruyter, 2019. Pp. 144–153.